GRIGORE VEREȘ

OPERA LUI CHARLES DICKENS ÎN ROMÂNIA

GRIGORE VEREȘ

•

OPERA LUI CHARLES DICKENS ÎN ROMÂNIA

Toate drepturile rezervate Editurii Minerva

GRIGORE VEREŞ

OPERA LUI CHARLES DICKENS ÎN ROMÂNIA

EDITURA MINERVA

Bucureşti — 1982

PRELIMINARII

În scopul de a elimina atît impresionismul cît și factologia pozitivistă din actul evaluării critice, în ultima vreme specialiștii au conturat o serie de teorii menite să cuprindă, într-o formulare dinamică, relațiile ce se stabilesc între creator, operă și cititor, enunțînd principiile unei estetici a receptării. Această estetică, avînd la bază o epistemologie derivată în parte din istoriografie, hermeneutică și structuralism, nu este încă pe deplin elucidată pe plan teoretic, iar pe plan aplicativ rămîne să-și mai verifice conceptele și metodele. Chiar unul dintre promotorii ei, Hans Robert Jauss, a recunoscut că estetica receptării „nu este o disciplină autonomă, axiomatică, suficientă în sine pentru a-și rezolva propriile probleme ; ea este mai degrabă o reflectare parțială asupra metodei care este deschisă la completări și dependentă de colaborarea cu alte discipline“ [1]. După lucrările sale din 1967 și 1970, în care, pe urmele lui Karl Popper, a dezvoltat conceptul deosebit de util despre „orizontul de așteptare“ — o variantă a „codului cultural“ teoretizat de Iuri Lotman — H. R. Jauss a venit cu completări și precizări sugerînd, printre altele, necesitatea deschiderii în continuare către alte discipline, ca de exemplu teoria cunoașterii. Aceasta, la rîndul său, va ajuta la stabilirea unei legături (ce pare esențială) între teoria receptării și semiotică. Este de așteptat ca printr-un efort interdisciplinar să se ajungă la jalonarea drumului către o abordare științifică a receptării operei literare.

Dacă e firesc ca noțiunile, conceptele și metodele cu care se operează în cercetarea literaturii să fie mereu

reexaminate critic în lumina cîştigurilor pe plan teoretic şi aplicativ, nu este mai puţin adevărat că există şi riscuri în fetişizarea unor tehnici sau metode numai pentru că sînt „noi“ sau „ştiinţifice“, chiar înainte ca ele să-şi fi dovedit viabilitatea în practică. Observaţiile lui Romul Munteanu privind critica literară au o valabilitate mai generală : „Devenirea continuă a criticii, ca şi procesul său permanent de diversificare, nu înseamnă întotdeauna un act de progres“ pentru că, precizează criticul, „în acest proces dialectic, plin de contradicţii, apar momente de impas, de criză, cînd critica este nevoită să-şi reverifice instrumentele de investigare, să le sincronizeze cu progresul general al ştiinţei, civilizaţiei şi culturii“ [2]. Evident, Romul Munteanu pledează pentru progres în critică, pentru racordarea ei permanentă la contemporaneitate, dar recunoaşte că soluţiile nu sînt simple. Factorul determinant în alegerea unei metode sau a alteia nu poate fi doar criteriul succesiunii cronologice. Atestarea oricărei metode e dată de practică, de gradul în care ea ne ajută la o mai bună descifrare a obiectului studiat. O unitate în diversitate pare să fie o soluţie rezonabilă, cu condiţia, desigur, ca în spatele metodei să nu-şi facă loc sterilitatea şi lipsa de imaginaţie şi de orizont. Comentînd asupra dificultăţilor de ordin metodologic ce apar în studiul receptării, Paul Cornea sublinia într-o analiză recentă că „azi, mai mult ca oricînd, trăim într-o epocă de confruntare a metodelor şi de pluralism al căilor exploratorii“, atrăgînd, totodată, atenţia că „cercetătorul e dator să nu uite, indiferent de domeniul specializat în care lucrează, că literatura nu e făcută spre a servi exegezei, ci pentru a ne îmbogăţi sufleteşte, pentru a ne da o conştiinţă mai înaltă despre noi înşine şi despre locul nostru în lume“ [3].

Într-adevăr, studiul literaturii nu poate fi un scop în sine. Elementul educativ şi formativ se impune ca o componentă esenţială a oricărui demers critic. Scriitorii mari au creat forme superioare de artă prin unirea elementelor cunoscute în structuri noi şi originale, iar arta adevărată a deschis întotdeauna perspective spre viitor. Pentru a fi în pas cu prezentul şi pentru a contribui la pregătirea viitorului, specialiştii din domeniul literaturii nu se pot

mulțumi cu realizarea unei disecții seci, tehniciste și neutre a operelor literare. Obiectivitatea științifică și analiza critică valoroasă nu exclud ci, dimpotrivă, presupun afirmarea clară din partea specialistului a concepției materialismului dialectic și istoric. Orice metodă este bună atît timp cît nu uităm un scop fundamental, acela de a privi literatura în strînsă legătură cu cerințele vieții de azi și de mîine. Putem să punem în evidență prin prisma concepției noastre despre lume tot ceea ce geniul uman a produs în artă și literatură.

Creațiile superioare își deschid calea lor proprie spre conștiința generațiilor. Chiar dacă uneori cu întîrziere, ele vor ajunge să fie cunoscute și prețuite în cele mai diverse arii de gîndire și simțire, punînd în legătură prezentul cu trecutul și viitorul. Asistăm la un proces complex, implicînd aspecte esențiale din viața culturală și literară, interesînd, deopotrivă, sociologia literaturii, istoria literară și, în cazul operelor străine, literatura comparată.

În paginile de față dorim să descriem și să explicăm tocmai un asemenea proces, încredințați fiind că a urmări traiectoria operelor literare în spațiu și timp, cu consemnarea atît a eșecurilor cît și a succeselor, este a pune la îndemînă lectura pasionantă a unui jurnal de călătorie.

Contactul cu creațiile beletristice din alte arii de cultură se realizează mai ales prin traduceri care, natural, ocupă, alături de exegeza literară, un loc central în orice lucrare despre receptarea unui scriitor străin. Semnificația activității de traduceri pentru literatură și pentru circulația ideilor în lume a fost subliniată de George Steiner : „Este evident, cînd stăm să ne gîndim, că istoria intelectuală, istoria genurilor, realitățile unei tradiții literare sau filozofice sînt inseparabile de activitatea de traducere. Dar constatăm că numai în ultimele decenii se acordă atenția necesară istoriei și epistemologiei transmiterii sensului (a ceea ce s-ar numi o «hermeneutică diacronică»)“ [4]. Tot Steiner consideră că este anormal ca traducătorii, cei care sînt în fond răspunzători pentru imensa influență în lume a scriitorilor, să fie uitați sau neglijați : „Istoriile romanului și ale societății ne vorbesc despre impactul lui Fenimore Cooper și Dickens asupra

Europei. Ele nu-l menționează însă pe Auguste-Jean-Baptiste Defaucompret prin ale cărui traduceri s-a realizat acest impact“ [5].

Implicînd aspecte de seamă ale schimbului de valori culturale și spirituale, raporturile dintre literaturi merită, desigur, să se bucure de toată atenția, știut fiind că „impactul unui autor asupra unei anumite țări, asupra conștiinței colective a unui public îndepărtat, în spațiu și timp, de atmosfera care a alimentat propriile scrieri, poate nu numai să dezvăluie gustul literar ci și să descifreze tendințele filozofice ale unei epoci“ [6]. Cît timp va exista un interes pentru circulația ideilor în lume, nu se va putea spune că preocuparea pentru istoria soartei pe care opera unui scriitor a avut-o în alte medii decît cele originare este o intreprindere derizorie sau demodată. Istoria receptării unui mare scriitor poate fi interesantă din mai multe puncte de vedere. Dincolo de consemnarea reputației sale, fluctuantă, într-o parte sau alta a lumii, menită să contribuie la conturarea și mai clară a valorilor perene din operă, această receptare ilustrează progresul socio-cultural și literar din mediul receptor. Schimbările vitale în gîndire și sensibilitate în ultimul secol în țara noastră se pot urmări, de exemplu, prin istoria receptării operei lui Charles Dickens.

O voce distinctă în peisajul literar englez, creator al unei opere mereu actuală prin semnificațiile sale umaniste, Charles Dickens este nume de largă rezonanță în literatura universală. Scrierile sale s-au bucurat de o audiență deosebită în lumea anglo-saxonă și au avut un puternic răsunet în toată Europa, ceea ce a determinat traduceri și comentarii în cele mai multe țări ale continentului, inclusiv în țara noastră.

Este neîndoielnic, după cum arăta și Anna Balakian, că aprobarea sau respingerea unui autor la un moment dat poate fi „un indiciu elocvent pentru climatul spiritual al unei epoci : Spuneți-mi ce citesc și eu o să vă spun ce fel de oameni sînt“ [7]. Dovezile ce s-au acumulat privind pătrunderea lui Dickens în viața spirituală a cititorilor și aprecierile critice la adresa scrierilor sale sînt grăitoare pentru configurația „codului cultural“ sau a „orizontu-

lui de aşteptare“ din ariile de cultură în care opera sa a fost receptată.

Istoria receptării lui Charles Dickens în ţinuturile carpato-dunărene simbolizează, în bună măsură, creşterea conştiinţei şi a aprecierii pentru valorile perene din cultura universală şi, totodată, este strîns legată de progresul întregii societăţi româneşti. Explorînd atitudinea noastră faţă de Dickens, putem afla mai multe despre noi înşine sub aspectul dezvoltării spirituale şi al efortului de integrare în fluxul comun al umanităţii. Destinul operei sale în România pare să fi urmat un tipar care se suprapune liniei ascendente a vieţii noastre literare şi culturale, avînd tangenţă cu o serie de factori ca gustul literar, politica editorială, tehnica traducerilor etc.

Criticii români care au scris despre Dickens ne-au lăsat tot atîtea mărturii despre modul cum au perceput şi interpretat lumea lui. Cercetînd aceste mărturii vom constata ceea ce au sesizat şi alţii, anume că o serie de idei din exegeza mai recentă au existat în germene de multă vreme, paralel cu interpretări noi şi originale. Indiferent de metodele folosite, comentatorul român a găsit în opera romancierului englez un teren fertil şi un izvor nesecat din care s-au putut nutri valoroase interpretări, ilustrînd o adeziune la arta şi etosul din scrisul dickensian.

Unii dintre cei mai de seamă cărturari ai noştri din secolul trecut şi din primele decenii ale secolului al XX-lea i-au cunoscut şi apreciat opera chiar înainte ca părţi importante ale ei să fi fost traduse în româneşte, şi de la ei ne-au rămas aprecieri valoroase privind universul romanelor sale. Numeroşi alţi comentatori şi critici din perioada interbelică le-au urmat pilda. În ultimii treizeci de ani, paralel cu traducerea sistematică a operei, critica dickensiană din România a continuat să fie prezentă prin articole, studii, prefeţe la romanele traduse. Se poate spune că s-a realizat un progres şi în acest domeniu. Anii ’70, în care aproape s-a încheiat traducerea romanelor lui Dickens, au fost şi cei mai rodnici în privinţa comentariilor pe marginea operei sale, ceea ce nu poate fi decît un fapt îmbucurător, pentru că el confirmă, o dată în plus, că această operă continuă să

fie în centrul atenției. S-a deschis calea, evident, pentru o sinteză critică.

Pe tot parcursul, atît traducerile cît și evaluările critice au depins de o serie de elemente ce predominau la un moment dat. De aceea, în considerarea acestor două aspecte ale receptării, pătrunderea în probleme de istorie literară și culturală, de teorie literară și stilistică pare să fie necesară, dacă se urmărește o evaluare adecvată a faptelor. În timp ce o simplă trecere în revistă, cu caracter documentar, a datelor receptării, împreună cu coroborarea factorilor colaterali, ar da unui asemenea studiu o valoare oarecum limitată, analiza traducerilor și plasarea criticii literare într-o perspectivă istorică ar putea fi o contribuție interesantă. Pare astfel posibil ca receptarea operei lui Charles Dickens să fie văzută ca un proces cu variate și multiple implicații — istorice și literare, culturale și psihologice — în care estetica și stilistica ar avea de spus un cuvînt la rotunjirea tabloului. Este ceea ce încercăm aici, ținînd seama de cercetările anterioare și extinzîndu-le sfera, în ideea de a contura un tablou cuprinzător al receptării lui Dickens în România. Cuprinzător nu înseamnă, firește, exhaustiv. Cercetarea noastră se bazează însă pe un material destul de bogat spre a îngădui concluzii cu privire la destinul acestei opere în spațiul cultural românesc. Cititorul va fi singur în măsură să aprecieze, însoțindu-ne pe această cale.

Note

[1] Hans Robert Jauss, *Racines und Goethes Iphigenie : mit einem Nachtwort über die Partialität der rezepzionsästhetischen Metode*, în *Theorie literarischer Texte*, ed. Rüdiger Bubner et als., *Neue Hefte für Philosophie*, 4, Göttingen, 1973, p. 31.

[2] Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene*, Editura Univers, București, 1975, p. 462.

[3] Paul Cornea, *Regula jocului*, Editura Eminescu, București, 1980, pp. 67—68.

[4] George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, 1977, p. 271.

[5] *Ibidem.*

[6] Anna Balakian, *Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods*, in *Yearbook of Comparative and General Literature*, II (1962), p. 30.

[7] *Ibidem.*

I. DESTINUL UNEI OPERE

Puţini scriitori au suscitat opinii mai contradictorii şi mai diverse decît Charles Dickens. Caracterizat pe rînd sau simultan ca romantic şi realist, prozator şi poet, ca cel mai mare romancier şi ca scriitor a cărui artă nu merită a fi luată în consideraţie, Dickens s-a impus atenţiei critice de la început şi a rămas pînă azi unul dintre scriitorii cel mai mult comentaţi [1].

Cei ce nu-i puteau accepta arta sau mesajul l-au numit vulgar şi naiv, în timp ce admiratorii săi au considerat că merită a fi pus în compania celor mai ilustre nume din literatura lumii. Dacă într-o caracterizare de la sfîrşitul secolului trecut se putea citi că „te înspăimîntă absurda lipsă de semnificaţie a majorităţii personajelor sale, vulgaritatea plictisitoare a majorităţii întîmplărilor, completa imaturitate a multor idei ale sale, inepţia intolerabilă a unei bune părţi a limbajului său“ [2], opinie care ni se pare a fi ecoul aprecierilor critice foarte severe ale lui George Henry Lewes („Dickens vede şi simte, însă logica sentimentului pare singura logică pe care o poate stăpîni. Gîndirea este în mod ciudat absentă din opera lui. Nu cred că măcar o singură remarcă judicioasă despre viaţă sau caracter se poate găsi în cele douăzeci de volume“ [3]), cam în aceeaşi perioadă Anthony Trollope, el însuşi unul dintre marii romancieri englezi ai secolului al XIX-lea, recunoştea că „nu există nici o îndoială că cel mai popular romancier al timpului — probabil cel mai popular romancier englez din toate timpurile — a fost Charles Dickens“, spunînd mai departe că „mi se pare că aş greşi plasîndu-l pe Dickens după

Thackeray şi George Eliot, ştiind că o majoritate atît de mare îl aşază deasupra acelor autori“ [4]. Cîteva decenii mai tîrziu, T. S. Eliot se făcea ecoul noii sensibilităţi critice cînd afirma că „figurile lui Dickens aparţin poeziei, ca figurile lui Dante sau Shakespeare prin aceea că o singură expresie a lor sau despre ele poate fi suficientă pentru a le întruchipa întregi înaintea noastră“ [5]. Evoluţia aprecierilor critice a confirmat intuiţiile lui T. S. Eliot, care au devenit elemente centrale ale scrierilor despre opera lui Dickens. Sintetizînd tabloul critic din ultimele decenii, Ada Nisbet constata că „acum este un truism a se recunoaşte că în ciuda talentului său de «corespondent special pentru posteritate», cum l-a numit Bagehot, geniul lui Dickens constă în puterea extraordinară a imaginaţiei sale. Cuvintele cele mai des întîlnite în discuţiile recente sînt «imaginaţie» «poezie», «simbol», «mit», «arhetip» şi «geniu»“ [6].

Acceptarea lui Dickens cu căldură şi admiraţie de către o diversitate de cititori, inclusiv de cei mai rafinaţi, şi respingerea lui din motive estetice sau ideologice de către anumiţi critici indică cel puţin o diversitate de gust. Totuşi obstacolul principal în înţelegerea critică a operei s-a datorat transformării unor principii de teorie literară într-un pat al lui Procust şi încercării de a-l judeca pe Dickens după formule prestabilite. Reacţia lui A. E. Dyson la adresa unor astfel de atitudini critice exprimă foarte tranşant poziţia unei bune părţi a exegezei moderne prin afirmaţia că „Dickens mi se pare a oferi una din probele supreme ale gustului literar. Dacă cititorii au o teorie a literaturii care nu îl poate include pe el, cu atît mai rău pentru teorie ; dacă ei au o concepţie de viaţă care este jignită de el, cu atît mai rău pentru ei“ [7]. Prin confruntarea opiniilor critice s-a ajuns la o diversitate de puncte de vedere. Privite retrospectiv, cu detaşarea cuvenită, acestea ne apar complementare şi însăşi procesul foarte natural de disocieri critice, de clarificări necesare atestă perenitatea operei, căreia i s-au conferit semnificaţii sporite prin interpretările succesive pe care le-a generat.

Există aproape o unanimitate în a-l considera pe Dickens un mare scriitor naţional. Spiritul şi sensibilitatea

engleză s-au recunoscut în opera sa, cu calitățile și defectele lor.

Fiind un scriitor reprezentativ al națiunii sale, încă în cursul secolului al XIX-lea Dickens a fost tradus, adaptat și imitat, iar cititorii din cele mai diverse părți ale lumii au devenit familiari cu opera sa. În 1924 Oliver Elton scria că „Charles Dickens continuă să aibă, și în mod sigur va avea și de-acum, mai mulți cititori decît orice autor englez al timpului său. Nu numai că a pătruns în întreaga lume anglo-saxonă ; el a fost tradus, în întregime sau în parte, în toate limbile Europei“ [8]. Receptarea lui în atît de multe țări se explică prin natura superioară a creației sale și atracția sa universală. Ilustrînd particularitățile psihologiei umane nu numai la nivelul unui grup restrîns și nici numai dintr-un moment dat, ci la nivelul unei întregi comunități etnice în existența sa istorică, opera dickensiană dobîndește tocmai prin aceasta valențele ce-i deschid drumul spre universalitate : „el a fost mai mult decît englez, exact cum Whitman a fost mai mult decît american, Ibsen mai mult decît norvegian, Tolstoi și Turgheniev mai mult decît ruși“ remarca W. Walter Crotch, observînd că „în timp ce toți romancierii, ca și toți poeții și artiștii, trăiesc în propriul lor șuvoi de sensibilitate și gîndire națională, spiritul lor larg caută o atingere și simpatie cu natura întreagă și firea umană. Acest șuvoi de sensibilitate și curent general de gîndire nu este pentru ei limitat de frontiere naționale și nici nu este condiționat de măsurătorile obișnuite de timp și spațiu. Izvorăște din solul bogat al trecutului, pătrunde în adîncurile vieții naționale din prezent, se răsfrînge mai departe în înaltele speranțe și aspirații spre un viitor luminos“ [9]. Un scriitor universal ca Dickens își trage seva din trecutul și prezentul națiunii sale sau, altfel spus, din faptul că este în mod sincer angajat în viața poporului care l-a produs și pe care îl exprimă prin mediul superior al artei. Îl putem vedea pe romancierul și povestitorul englez în raport cu tot ce l-a legat atît de strîns de țara și poporul său, viața personală, cu bucuriile, speranțele și durerile sale, făcîndu-l sensibil față de cei din jur, al căror exponent a devenit.

Perioada în care a trăit Dickens a avut luminile și tenebrele sale. Și-a petrecut copilăria într-o Anglie ce se bucura de primii ani de pace după conflictul cu Franța bonapartistă, iar pe scena literaturii engleze a erupt odată cu începutul unei etape noi în istoria modernă a Angliei, marcată prin Legea Reformei (1832). Aceasta a fost o perioadă de intensă industrializare, de aglomerare a orașelor, de schimbări structurale în economie, schimbări care au fost resimțite mai ales de cei aflați pe treptele de jos ale societății. Cariera sa literară de peste treizeci de ani s-a desfășurat într-o epocă de avînt și efervescență creatoare în toate domeniile, de încredere în forțele progresului, dar și de frustrări cauzate de nerealizarea visurilor de fericire și prosperitate pentru clasele de jos. Dickens și-a dat prea bine seama de consecințele nefaste ale aplicării în viața oamenilor a concepțiilor utilitariste și a moralei puritane.

Asemenea multor contemporani ai săi, gînditori și oameni de cultură, cum au fost Thomas Carlyle, John Ruskin și Matthew Arnold, și scriitori ca W. M. Thackeray, Elizabeth Gaskell și George Eliot, Dickens și-a pus talentul în slujba binelui și adevărului. Romanul a devenit în veacul trecut un gen foarte popular în Anglia și cei mai mulți romancieri l-au folosit ca mijloc de exprimare a ideilor personale despre societate. Masele erau dornice de amuzament dar și de instruire. Timp de cîteva decenii, Dickens și-a asumat misiunea de a le satisface această dorință. Evident, el nu putea scrie decît pentru un public care să cuprindă cît mai multe categorii de oameni ca în acest fel cuvîntul său să fie auzit de întreaga națiune, ceea ce îl face să se asemene în această privință cu Molière, care „a dorit ca piesele sale să fie înțelese de bucătarul său ca și de cei de la curte“ [10]. Nu putem face abstracție de consecințele pe care le-a avut pe planul artei această dorință a scriitorului de a se adresa întregii națiuni, dacă vrem să înțelegem semnificația realizării sale globale în istoria romanului.

Cel ce avea să fie supranumit „inimitabilul“, scriitorul cel mai popular al epocii victoriene, a văzut lumina zilei la 7 februarie 1812. Născut la Landport, în districtul Portsea al orașului Portsmouth, Charles John Huffam

Dickens şi-a petrecut o bună parte a copilăriei în orăşelul Chatham, aproape de Rochester din ţinutul Kent, mai mult în compania cărţilor îndrăgite. Plimbările cu tatăl său, funcţionar la Casieria Amiralităţii, au constituit pentru micul Charles prilejuri de instructive discuţii şi de visare. Teatrul, care l-a fascinat foarte de timpuriu, nu numai că a pus stăpînire pe imaginaţia sa, trezindu-i dorinţa să devină actor, dar i-a cucerit şi sufletul, în aşa măsură încît, deşi n-a devenit actor de profesie cum visase în tinereţe, el i-a rămas profund ataşat în tot restul vieţii, iar natura sa histrionică a pus o puternică amprentă pe tot ce a făcut. Mutarea familiei la Londra a marcat pentru Charles sfîrşitul copilăriei luminoase şi la un moment dat părea să însemne şi spulberarea speranţelor sale de viitor. Nenorocirile materiale s-au înmulţit. Tatăl, declarat insolvabil, a ajuns la închisoarea pentru datornici, unde a fost urmat de întreaga familie. Doar Charles a rămas în libertate. Însă el lucra deja la o fabrică de cremă de ghete. Avea atunci 12 ani. Această împrejurare din viaţă i-a dat sentimentul că a fost abandonat de către societate. Cînd însă mama lui a insistat ca el să rămînă la fabrică şi după ce o moştenire ameliorase temporar situaţia lor, scăpîndu-i de umbra închisorii pentru datornici, Charles a avut sentimentul că este abandonat şi de familie. La vîrsta aceea, Dickens a trăit „sentimentul chinuitor că şi-a pierdut copilăria, că zilele fără griji s-au dus. În faţa perspectivelor întunecate ale viitorului, el a trăit nostalgia anilor fericiţi din trecut, scrie Sylvère Monod, care consideră că „această intensă retrăire a tuturor zilelor fericite pe care şi le putea aminti i-a dat privilegiul de a păstra în prospeţimea sa pură viziunea şi cunoaşterea sufletului de copil şi universul copilăriei“ [11]. Din fericire, el a putut să se întoarcă la şcoală, pe care a mai urmat-o trei ani. După aceea Dickens a fost autodidact, iar existenţa şi-a cîştigat-o muncind la un birou de avocatură, apoi ca stenograf pe lîngă judecătoriile civile (Doctors' Commons) şi, în sfîrşit, ca reporter în Parlament pentru diverse ziare. A fost un excelent reporter, la aceasta contribuind şi marea sa dexteritate în stenografie. Numeroasele călătorii prin ţară şi prezenţa sa la dezbaterile politice din Parlament

l-au familiarizat cu multe aspecte ale vieții sociale și politice. A cunoscut oameni și locuri, plăcerile dar și peripețiile călătoriei cu diligența. Ucenicia literară și-a făcut-o în perioada aceasta. Putea să aibă o strălucită carieră de ziarist, dacă primele schițe publicate nu ar fi atras atenția asupra lui și nu i-ar fi dezvăluit talentul de scriitor.

În acea seară a începutului de iarnă din 1832 cînd, cu teamă și emoție, a introdus în cutia redacției de la revista *Monthly Magazine* prima sa schiță, Dickens bătea la poarta succesului. Au urmat apoi și alte schițe fără ca vreuna să fie respinsă de revistele cărora le trimetea, anonim. După un timp, a început să le semneze cu pseudonimul „Boz", sub care i-au apărut, în 1836, două volume intitulate *Sketches by Boz (Schițele lui Boz).* Acestea conțineau schițe și povestiri înfățișînd scene, caractere și întîmplări din viața marii metropole atît de familiară lui. Puterea de observație, umorul plin de vioiciune, sesizarea elementelor mai sumbre și chiar macabre ale vieții erau atracțiile principale în aceste scrieri de debut. În plus, cititorii recunoșteau în ele situații și personaje din realitatea imediată. Caracterizînd aceste schițe și povestiri, Louis Cazamian afirmă că aici atenția lui Dickens „se concentrase în mod semnificativ asupra vieții săracilor și a celor umili și printre aceste mici camee ale vieții londoneze care serviseră ca teren de încercare pentru umorul său, existau anumite subiecte care-l anticipau pe marele reformator" [12]. Cititorii și-au dat seama că a apărut scriitorul care, în sfîrșit, îi exprima pe ei, pe oamenii de rînd, viața lor de fiecare zi. Comentariile au fost încurajatoare. Confirmarea sa ca scriitor i-a venit cu noua carte, începută imediat după apariția schițelor și publicată în fascicole lunare, romanul *Documentele postume ale clubului Pickwick* (1837). Nota dominantă a acestei cărți, umorul, a fost decisivă pentru cîștigarea inimii publicului.

Charles Dickens deveni în 1837, la vîrsta de 25 de ani, cel mai mare romancier englez în viață. Dacă *Schițele lui Boz,* excelente „cronici" ale vieții londoneze din acea vreme, au atras atenția asupra lui, o adevărată faimă i-a

adus primul său roman. Cu *Oliver Twist* (1838), *Nicholas Nickleby* (1839), *Magazinul de antichităţi* (1841), remarcabile prin scenele patetice, Dickens a reuşit să cucerească definitiv publicul. Tot în această perioadă scrie şi un roman istoric, *Barnaby Rudge* (1841), mai puţin reuşit. Urmează apoi romanele din perioada de tranziţie — *Martin Chuzzlewit* (1844), *Dombey şi fiul* (1848) şi *David Copperfield* (1850). Cîteva nuvele din seria „cărţilor de Crăciun" în care Dickens apela, prin intermediul povestirii alegorice sau fantastice, la bunătate şi înţelegere între oameni, au apărut între 1843 şi 1848. A continuat să scrie şi după 1850 „povestiri de Crăciun", din care unele în colaborare cu Wilkie Collins. Începînd cu *Martin Chuzzlewit,* Dickens se arătă a fi tot mai preocupat de calitatea artistică, interesat să evite laturile mai facile din primele creaţii, să asigure o construcţie mai atentă. În perioada care începe cu *Casa umbrelor* (1853), scriitorul pierde din spontaneitate şi umorul irezistibil ce-l caracterizaseră pînă atunci, dar odată cu maturizarea structurală şi stilistică a epicii sale analiza societăţii capătă un caracter tot mai complex. *Timpuri grele* (1854), *Mica Dorrit* (1857), *Prietenul nostru comun* (1865) sînt romane în care el ancorează adînc în condiţia socială şi umană, tehnica persuasiunii aliindu-şi ironia şi sarcasmul, scriitura devenind mai sugestivă şi mai rafinată. Noua încercare de roman istoric, *Poveste despre două oraşe* (1859), în care cititorului i se oferea şi o mişcătoare poveste de dragoste, pe fundalul furtunoasei revoluţii franceze, confirmă talentul de evocator al lui Dickens, iar *Marile speranţe* (1862), cu poezia şi farmecul său inegalabil, reconstituie încă o dată, la fel ca în *David Copperfield,* istoria unei deveniri. Sfîrşitul ultimului roman dickensian, *Misterul lui Edwin Drood,* titlu fatidic, rămîne învăluit el însuşi în mister, căci scriitorul n-a mai avut răgaz să-l încheie, pana căzîndu-i din mînă la masa de lucru în dimineaţa de 8 iunie 1870, a doua zi survenind moartea sa.

În tot cursul vieţii, de la publicarea primelor schiţe şi pînă la *Misterul lui Edwin Drood,* Dickens a fost un scriitor foarte activ. Întotdeauna a simţit un puternic imbold de a scrie şi documentele pe care ni le-a lăsat

atestă completa sa absorbire în muncă. Fără îndoială, el a avut o energie creatoare neobișnuită, însă, totodată, o dovedesc cercetările recente, Dickens nu a fost un „geniu spontan". A lucrat cu multă migală și scrupulozitate la elaborarea romanelor. Sistemul de a le publica în fascicole lunare sau în foiletoane săptămînale i-a impus o anumită organizare a capitolelor pentru fiecare număr, ceea ce ar putea explica, în parte, anumite artificialități în sudarea părților. În cazul celor mai multe romane, Dickens a avut însă o vedere de ansamblu asupra întregului înainte de a începe primul capitol. Este uimitoare, de fapt, unitatea structurală a romanelor, dacă avem în vedere că pînă la publicarea lor în volum ele apăreau în fascicole sau foiletoane timp de doi ani, fiecare fragment terminat doar înainte de a fi dat la tipar, ceea ce făcea ca Dickens să scrie continuu sub presiunea timpului și a editorilor. Pe lîngă activitatea constantă de romancier și povestitor, el a fost un exigent redactor de reviste (cele mai importante fiind *Household Words* și *All the Year Round),* a ținut discursuri publice, a participat la mișcarea teatrală de amatori, scriind piese, regizînd spectacole și, uneori, jucînd el însuși pe scenă. A făcut dese călătorii pe continent (Franța, Germania, Elveția, Italia) și două călătorii în Statele Unite (1842, 1867). Impresiile de călătorie din America și Italia le-a consemnat în *Note din America* și respectiv *Imagini din Italia.* A mai găsit timp să scrie *O istorie a Angliei pentru copii* și o serie de eseuri adunate în volumul *Uncommercial Traveller (Voiajorul necomercial).* Lecturile publice din operă — mai ales după 1857 — au solicitat nu mai puțin timpul și energia scriitorului, ca și vasta-i corespondență, care e, în sine, o dovadă a multiplelor preocupări și una din cele mai fidele ilustrări ale personalității sale. Avem de a face cu o operă impresionantă, în care scriitorul zugrăvește un tablou vast și complex al societății engleze din secolul al XIX-lea, „într-o gamă și cu o soliditate și chiar cuprindere panoramică egalate numai de Balzac" [13].

Ambiția, memoria excepțională și munca asiduă au contracarat efectele împrejurărilor nefavorabile din copilăria și adolescența lui Dickens. Lipsa instrucției su-

perioare a fost într-o bună măsură compensată de lecturile sale și de informațiile pe care literatura și viața i le-au oferit din abundență. Dificultățile financiare ale părinților îi umbriseră anii copilăriei, banul rămînînd pentru el o preocupare obsesivă și în restul vieții. După ce s-a căsătorit (în 1836) a avut nouă copii. Pentru succesul material, care a devenit un imperativ datorită familiei sale mari, nu și-a cruțat energia și sănătatea. Moartea sa la 58 de ani poate fi pusă în mod direct pe seama muncii excesive și a grijilor permanente care i-au întunecat ultimii ani de viață. După 22 de ani de căsnicie s-a separat de soție, însă n-a putut găsi fericire în relațiile tăinuite cu actrița Ellen Lawless Ternan. Așa că, în viața personală, Dickens a cunoscut nu numai împliniri ci și eșecuri. Legătura dintre trăirile autorului și conținutul scrierilor nu trebuie exclusă pentru că, după cum observa un critic, „prin folosirea imaginației sale [scriitorul], la urma urmei, apelează la ceea ce a simțit profund, ce-i animă natura, ceea ce trebuie să iasă din el“ [14].

Cu o imaginație și o putere creatoare mereu vii, Dickens a răspuns unei civilizații în plină dezvoltare cu o artă originală, neîncorsetată de scrupule academice. În același timp însă, această artă avea „viguroase rădăcini în tradiția literaturii și artei engleze“ [15]. Dickens a fost înțeles de cititorii săi tocmai pentru că aceștia își formaseră gustul la romanul picaresc, la piesele lui Shakespeare și ale lui Ben Jonson, la comedia și melodrama din teatrul popular. Pe de altă parte, contemporani ca Surtees și Marryat reușiseră să cîștige o mare aderență în rîndul publicului cu povestiri umoristice. Astfel, Dickens s-a înscris într-o tradiție.

Cînd Dickens a început să scrie, încă nu existau o estetică sau o teorie a romanului comparabile cu cele pentru poezie și dramă. În literatura engleză, romancierii descoperiseră cîteva căi pentru a asigura unitatea structurală a creației lor prin narațiunea biografică la persoana întîi (Defoe), prin tehnica epistolară (Richardson), prin organizarea picarescă (Smollett, Fielding). Sub aspectul structurii narative, Fielding crease în *Tom Jones* romanul cel mai complex din secolul al XVIII-lea, în timp

ce *Tristram Shandy* al lui Laurence Sterne s-a impus în literatura universală în ciuda nerecunoașterii nici unei reguli compoziționale. La începutul secolului al XIX-lea, Scott a creat romanul istoric, povestirile sale fiind construite în jurul unor fapte sau evenimente istorice. Jane Austen, contemporană cu Scott, a realizat o artă narativă bine închegată și o structură solidă prin selectarea cu grijă și pertinență a detaliului și evenimentelor, întreaga acțiune dezvoltîndu-se într-o comunitate mică din provincie.

Dickens a cunoscut realizările unora dintre predecesorii săi și a asimilat o parte din tehnica lor. Filiații se pot stabili mai ales cu romanul picaresc, dar și cu cel sentimental ilustrat de Goldsmith. Teatrul i-a furnizat, de asemenea, multe elemente. După opinia lui J. B. Priestley, „primele sale romane, în mare măsură improvizate, sînt create sub două influențe diferite, aceea a romanelor picarești din secolul al XVIII-lea pe care le devorase în copilărie și aceea a melodramei contemporane“ [16]. În mod vizibil, cu timpul Dickens a depășit aceste influențe timpurii. De fapt, fiecare din romanele scrise înainte de *Casa umbrelor* marchează un pas către descoperirea acelor tehnici care să-i permită realizarea scopului său de cuprindere panoramică a societății prin multiple fire narative, alternări și contrastări de planuri, toate subordonate unei sau mai multor teme centrale și subsidiare. Inovația sa, la care a ajuns prin experiment, ar consta, în opinia lui Earle Davis, într-o concepție nouă a romanului concretizată în „evoluția sa de la mijloace multiple și contrastante în narațiune la structura panoramică asociată cu un simbolism care învăluie întreaga acțiune“ [17]. Cucerirea de către Dickens a unor teritorii noi din vastul domeniu al artei compoziționale și al tehnicii narative ca și eliminarea pe parcurs a manierismelor și procedeelor dăunătoare stilului său nu s-a realizat într-un progres continuu, în linie dreaptă. Permanent și neobosit însă, Dickens a fost un căutător de tipare noi. În aspecte esențiale ale artei, fiecare roman al său își are nota proprie, originală și inconfundabilă, marcînd o evoluție în tehnica romanescă. Lui Dickens i se pot recunoaște nu numai efortul ci și succesul, cu toate lipsurile ine-

rente începutului, de a fi creat, cu mijloace proprii, o formă care s-a dovedit, în părți importante ale ei, suficient de durabilă pentru a suscita interesul celor mai pretențioși critici ai posterității.

Dacă convențiile literare încă nu-i impuneau criterii de construcție, convențiile morale, stricte și limitative, nu-i îngăduiau scriitorului din vremea lui Dickens să se exprime fără înconjur în privința anumitor relații umane. Romancierii victorieni de la mijlocul veacului trecut se conformau unei convenții de a scrie numai ceea ce se putea citi cu glas tare în familie și ceea ce putea să stea în rafturile bibliotecii familiale. Poate că mai mult decît alți confrați ai săi Dickens s-a conformat acestei convenții, care a fost și o condiție a popularității sale. Știind ce dorește publicul cititor, el a adoptat tonul care se potrivea cel mai bine momentului, dar a rămas sincer cu sine, cu arta scrisului, cu propriile sale idei despre umanitate. Conformarea lui la unele convenții impuse de societate nu i-a anulat vitalitatea imaginației. Imaginația a găsit căi noi de exprimare. Se afirmă că Dickens, în general, „s-a conformat convențiilor fatale din literatură cerute de clasa sa, care a respins adevărurile neconfortabile despre viața socială și sexuală a omului, pe care clasa sa nu dorea să le audă“ [18], dar el a acceptat aceste convenții pentru a avea acces liber și nestingherit către inima și sensibilitatea cititorilor de toate vîrstele și din diferitele clase sociale. În același timp a reușit să spună destul de mult celor care doreau să găsească în romanele sale o imagine a societății și a relațiilor dintre oameni. Poate că, așa cum susține G. Wing, Dickens nu a cunoscut ca Dostoievski „vastele ținuturi ale sufletului“ sau „înfricoșătoarele coridoare ale spiritului“ [19]. Tot așa de bine s-ar putea spune că le-a cunoscut, însă nu le-a exprimat în același mod, din motive multiple. Încrezător în puterea artei de a transforma, Dickens s-a bazat pe preferințele de lectură ale publicului la începutul carierei sale. Făcîndu-i pe oameni să rîdă și astfel să-și elibereze tensiunile interioare, el a început să dezvăluie și relele din jur, treptat, invitîndu-și cititorii să alterneze rîsul cu reflecția. În limitele acceptate, Dickens a realizat două lucruri : a servit arta căreia i s-a

dedicat și le-a spus cititorilor adevăruri despre ei și lumea lor.

Alături de numeroase elogii apărute în reviste, se puteau citi încă de la începutul activității literare a lui Dickens și observații, mai mult sau mai puțin binevoitoare, care vizau erorile de construcție, inabilitatea de a închega o intrigă, exagerările, unele manierisme, carențe ale stilului, excesul de melodramă și sentimentalism. Aceste observații îl nemulțumeau, desigur, pe Dickens, care a fost întristat de neînțelegerea dovedită de unele sectoare ale criticii, însă primirea mereu călduroasă din partea admiratorilor săi și larga popularitate printre cititori au fost suficient de compensatorii pentru a-și păstra statutul de cel mai mare romancier și povestitor, fără un rival potențial, în primii zece ani ai activității sale literare. După ce a apărut Thackeray, critica a putut face o comparație între cei doi scriitori și, în mod natural, unii s-au raliat definitiv autorului *Bîlciului deșertăciunilor,* la fel cum, peste un alt deceniu, alții aveau să recunoască în George Eliot, autoarea *Morii de pe Floss,* romancierul ideal. În 1865, Henry James, pe atunci un nume mai puțin cunoscut, recenzînd *Prietenul nostru comun* scria foarte categoric că „ar fi, după părerea noastră, o nedreptate făcută omenirii să-l punem pe Dickens printre cei mai mari romancieri", unul dintre motivele date de el fiind acela că Dickens „nu a adăugat nimic înțelegerii de către noi a caracterului uman" întrucît deși „dl. Dickens este un mare observator și un mare umorist" el nu are „nici o urmă de filozof în el" [20]. Sub pana matură a scriitorului, societății i s-a conturat o imagine mai apropiată de realitate. Dickens abandonase umorul blînd și îmbrăcase mantia satirei, ironia mușcătoare îi luase locul veseliei explozive, el coborîse din Edenul *Documentelor postume*... în ceața londoneză ce învăluia Înalta Curte de Justiție din *Casa umbrelor,* în nordul industrial din *Timpuri grele,* în culisele puterii din *Mica Dorrit,* pătrunzînd în esența fenomenelor sociale : corupție, injustiție, birocrație și consecințele acestora. În plus, multe din modalitățile „tehnice" folosite de Dickens erau cu totul noi pentru acea vreme și în tot cazul diferite de cele cu care își obișnuise cititorii.

Abia cînd secolul al XX-lea a produs opere asemănătoare prin pana unor Thomas Mann, James Joyce și Franz Kafka a fost posibil să se releve arta majoră din aceste romane.

Cu toate surprizele oferite de Dickens cititorilor săi sub aspectul structurii și tehnicii narative din unele romane ale ultimei perioade, cei mai mulți i-au rămas credincioși în timpul vieții. Critica a subliniat și în această etapă puterea sa de observație, forța imaginației, obiceiul de a spune adevărul, dragostea pentru săraci și asupriți. Asemnea aprecieri au continuat și după moartea lui, admiratorii idolatrizîndu-l chiar mai mult decît înainte. Spre sfîrșitul secolului s-a produs însă o netă demarcare a pozițiilor critice și, cel puțin în Anglia, s-au făcut auzite reacții negative repetate din partea adepților esteticului pur sau a celor care reprezentau noile tendințe în roman [21]. Pe de altă parte, în aceeași perioadă și în deceniile următoare, nu au lipsit aprecieri pozitive din partea unor critici foarte distinși din Anglia și de pe continent.

În ceea ce privește succesul lui Dickens printre cititori, istoricul receptării sale din 1836 și pînă azi arată că nu a existat nici o perioadă în care romancierul englez să nu se fi bucurat de atenția caselor de editură. Chiar și atunci cînd unii critici îi subestimau arta sau se făceau auzite aprecieri pesimiste privind prezentul sau viitorul său, cititorii continuau să manifeste interes pentru opera sa, dacă judecăm după criteriul edițiilor și al tirajelor vîndute.

O adevărată renaștere în exegeza dickensiană s-a produs pe la mijlocul acestui secol. Cotitura a fost marcată prin studiile lui Edmund Wilson, Humphry House și George Orwell. Exegeza a intrat în perioada sa de maturitate și tot ce se scrisese valoros pînă atunci a pregătit calea pentru această etapă calitativ superioară. Ideile bune din studiile anterioare au fost preluate și dezvoltate. Au urmat numeroase lucrări substanțiale ce se constituie într-un edificiu critic monumental.

Luate în totalitate sau în parte, lucrările apărute pînă în 1940, indiferent de unghiul motivației, suferă, cu rare excepții, de o anumită subiectivitate [22]. Autorii

lor își exprimau atitudinea față de universul dickensian sau făceau afirmații privind unele componente ale artei prin prisma unei optici dictată de simpatia sau antipatia față de autor, adesea dintr-o pornire polemică. Cei care îl susțineau nu-i vedeau greșelile. Dimpotrivă, detractorii erau orbi la calitățile sale. Nici unii, nici alții nu contribuiau prin aceasta la elucidarea problemei. Parti-pris-urile creau impresia de campanie pro- sau contra Dickens. Totuși, s-au scris lucruri memorabile despre Dickens și în această perioadă, în ambele tabere, despre personaje, atmosferă, viziunea scriitorului, critica socială, valoarea morală a operei, evidențiindu-se importanța umorului și a grotescului în universul artei lui Dickens. În general, a fost preferat Dickens din primele romane, de la *Documentele postume* pînă la *David Copperfield*.

Revirimentul produs după anii 40 a fost salutar [23]. El a salvat exegeza dickensiană dintr-un impas, la care s-a ajuns prin transformarea unor formule repetate la infinit în locuri comune, incapabile să explice perenitatea artei scriitorului. În același timp, descoperindu-se, prin supunerea la obiect, adevăratele dimensiuni artistice ale operei, s-a realizat reconconsiderarea întregii moșteniri dickensiene din perspectiva cititorului modern, acordîndu-se atenția cuvenită romanelor tîrzii. Un alt fapt important este acela că opera lui Dickens s-a bucurat de mai multă atenție din partea criticilor de profesie. Edgar Johnson, S. Monod, J. Hillis Miller, K. J. Fielding, F. R. Leavis, Barbara Hardy — ca să menționăm doar cîteva nume dintr-un grup impresionant de mare —, cu deplină stăpînire a instrumentelor de lucru, au supus-o unor analize obiective, de specialitate, prin aplicarea celor mai riguroase criterii exegetice, în lumina ultimelor metode de analiză. Dacă primii o sută de ani au produs în mare măsură o critică sentimentală, în ultimii patruzeci de ani am asistat la exercitarea asupra lui Dickens a practic tuturor metodelor exegetice moderne, diversele școli critice întîlnindu-se pe terenul fertil al operei sale. S-a ajuns la o sinteză critică, dar nu încă definitivă. S-au acumulat însă suficiente cunoștințe despre operă pentru ca noile generații de critici să poată

porni de la un nivel mult superior celui din prima jumătate a veacului nostru. Important este, după opinia lui Graham Smith, ca în abordarea operei dickensiene critica să vadă în ea unitatea dintre estetic, social și psihologic, Dickens fiind „un scriitor creator care poate fi înțeles prin mijloacele criticii literare“ [24], cu condiția ca cele trei elemente amintite să fie luate împreună.

În întreaga sa viață, Dickens a fost în căutarea unei armonii cu lumea din jur. Spirit neliniștit, rareori a avut sentimentul unei depline fericiri. În războiul permanent dintre inimă și rațiune, Dickens nu a reușit să armonizeze cele două forțe interioare. Ambivalența, dedublarea, puternic înrădăcinate în propria sa natură, se transmit întregului său mod de a percepe lumea. Numai la o lectură superficială romanele sale oferă stări limpezi, univoce. Intuirea stărilor ambigui, a existenței unor mobiluri inexplicabile care-i fac pe oameni să acționeze într-un fel sau altul, a prezenței în aceeași ființă a unor forțe capabile să înalțe dar și să distrugă nu pot fi văzute decît ca o manifestare a unei sensibilități în stare să cuprindă o foarte vastă arie a lumii interioare. În această privință, diferența dintre el și confrații săi de mai tîrziu constă doar în aceea că el a folosit subtila artă a sugestiei în loc de descrierea explicită.

Romanele lui Dickens, se știe, abundă în acțiune exterioară. Gesturile, mimica, vorbirea personajelor, mișcarea lor în „scenă“ conferă lumii sale acel sentiment de vitalitate și dinamism. Îi lipsește oare acestei lumi adîncimea, cum afirmă unii critici? Permanenta explorare de către Dickens a lumii sentimentelor conferă personajelor o putere specială asupra cititorului întrucît, așa cum afirmă Coveney, „societatea pentru el este o emanație din lumea sentimentelor omenești asupra căreia, în revers, a avut, la rîndul său, cea mai mare influență. El și-a plasat arta în lumea sensibilității creatoare și destructive“ [25]. Începînd cu *David Copperfield* se poate vorbi de analiză psihologică și la Dickens, fără ca aceasta să fie completă. În toate romanele de maturitate artistică există însă indicii ale intenției autorului de a reprezenta o evoluție a personajului. El a realizat o trecere uimitoare spre aceasta cînd a început să exploreze „acel

domeniu al experienței umane pe care o cunoaștem și, de la înălțimea pedestalului nostru freudian, o numim subconștient“ [26].

Romanele sale tîrzii, mai complexe în ceea ce privește tratarea sentimentului iubirii sau portretizarea femeilor, sugerează că propriile experiențe i-au fost utile în analiza matură și pătrunzătoare a relațiilor umane. Sensibilitatea sa crescută l-a ajutat neîndoielnic să înțeleagă și să interpreteze mult mai bine lumea din jurul său, însă arta cu care a dat viață acestei lumi s-a născut dintr-o aplicare conștientă a unor tehnici spre care el a evoluat datorită necesităților interne ale creației.

Scriitorii victorieni au folosit arta literară în scopul insuflării unor înalte idealuri etice și morale, opunînd societății nedrepte, comercializate și denaturate altruismul, iubirea, dezbărarea de egoism. Ochiul lui Dickens a fost permanent ațintit asupra societății. Au devenit tot mai limpezi pentru el cauzele care provoacă nefericirea celor mulți. Suferințele fizice și chinurile sufletești ale acestora sînt exprimate adesea prin imagini care capătă putere de simbol. Pe rînd, privirea lui a cuprins categorii sociale și instituții, apucături rele mai vechi sau mai noi, pana sa sondînd neobosită condiția umană. O judecată explicită [27] nu este de așteptat de la arta lui pentru că „cel mai impur dintre romancieri, Dickens a fost, de asemenea, un gînditor impur, tot atît de impur în ambele privințe ca și Balzac, Hugo și aceia dintre ruși care și-au luat o parte din avîntul lor de la el“ [28]. Nu putem judeca un roman după cantitatea de realitate socială și istorică pe care o încorporează, romancierul fiind, pe bună dreptate, „perfect liber să-și facă propria selecție din materialul social și istoric, iar acesta poate fi unul îngust“ [29].

Dacă radicalismul dickensian nu va cîștiga toate sufragiile pentru că există chiar o tentă conservatoare în concepția sa, nu este mai puțin adevărat că a fost din toată inima de partea năpăstuiților. După cum observă Monod, „asemeni apărării copiilor sau criticii închisorilor și magistraților, precum și caricaturizării Parlamentului, a monarhiei și a aristocrației, apărarea de către el a săracilor și a poporului este un scop permanent al ope-

rei sale“ [30]. Critica socială din opera lui Dickens nu vizează doar unele instituții — închisoarea pentru datornici, azilurile pentru săraci, instituțiile judecătorești, sistemul de învățămînt — ci pătrunde în însăși esența caracterului relațiilor umane din societatea în care simpatia și afecțiunea sînt înlocuite cu valori economice, materiale. Obiectivele atacurilor sale se leagă în cele din urmă prin „recunoașterea de către el a lipsei de dragoste, dreptate, unitate dintre om și natură, prin perceperea plină de subtilitate a transformării valorilor morale în valori economice și degradarea relațiilor umane și ale grupurilor“, spune Barbara Hardy, după opinia căreia „rezultatul se vede în creațiile mai unificate structural și într-un sentiment al sacrificiului uman în capitalism văzut cu precizie într-un mod care în unele privințe se apropie de cel marxist“ [31]. Într-adevăr, ceea ce Engels avea să constate în *Situația clasei muncitoare din Anglia* fusese surprins în mod intuitiv în lumea zugrăvită de Dickens. Karl Marx, pe de altă parte, vorbind de „strălucita școală actuală de romancieri din Anglia, ale căror pagini fine și elocvente au dezvăluit lumii mai multe adevăruri politice și sociale decît toți politicienii, publiciștii și moraliștii la un loc“ [32], l-a așezat pe Dickens pe primul loc în rîndul acelor romancieri, alături de Thackeray, Charlotte Brontë și Elizabeth Gaskell. William Lovett, o figură marcantă a Mișcării Cartiste, scria la moartea lui Dickens că „în felul său propriu, inimitabil, el a făcut poate mai mult ca să dezvăluie răul și nedreptatea și să îmbunătățească societatea din punct de vedere social și politic decît oricare muncitor sau scriitor din acest secol“ [33]. Asemenea recunoașteri, alături de nenumărate alte aprecieri elogioase despre impactul unei opere asupra conștiințelor, sînt și un elogiu adus artei scriitorului, felului său „propriu, inimitabil“ de a se exprima.

Pentru a trezi în contemporanii săi sentimente care să contribuie la ameliorarea relațiilor umane și sociale, Dickens a încercat să atingă resorturile intime ale ființei omenești, apelînd la emoțiile generatoare de acțiuni nobile. Fiind el însuși unul dintre cei ce au suferit din cauza insensibilității oamenilor, cu multe visuri ale co-

pilăriei umbrite de împrejurări nefaste, care i-au lăsat o rană greu cicatrizată, Dickens a simțit nevoia de a înfățișa în cărțile sale universul atît de fermecător, dar mereu amenințat, al copilului. Punînd copilul în centrul unor romane și arătînd cîte obstacole stau în calea dezvoltării sale armonioase, din cauza neînțelegerii de către societate a nevoilor și înclinațiilor specifice vîrstei, scriitorul a dorit să-și ajute contemporanii în redobîndirea căldurii sufletești, a afecțiunii pierdute în goana după bunăstare materială și astfel să devină, totodată, mai sensibili la soarta celor care, handicapați în lupta vieții, aveau totuși drept la respectul demnității lor, la condiții mai umane de existență.

Dickens a scris, ca mulți dintre contemporanii săi, sub influența romanticilor. Îl putem considera chiar, împreună cu Richard Stang, ca un „moștenitor direct al tradiției romantice", căci „marii romancieri, chiar mai mult decît poeții victorieni, au moștenit ardoarea profetică a poeților de la începutul secolului" [34]. Moștenind spiritul romanticilor, care-i va colora întreaga operă, Dickens a continuat și dezvoltat tradiția romanului englez din secolul al XVIII-lea cu un puternic filon realist, devenind, prin tendințele și orientările fundamentale ale scrisului său, unul din reprezentanții de seamă ai romanului realist englez din secolul trecut, alături de Thackeray, Trollope, George Eliot și George Meredith.

Gen popular prin scrierile lui Walter Scott, la începutul secolului al XIX-lea, însă decăzut apoi din cauza unor scriitori minori, romanul ajunsese o îndeletnicire puțin respectată în Anglia și era în pericol de a-și pierde prestigiul fragil pe care și-l dobîndise. A fost meritul lui Dickens de a fi restabilit legătura cu creația unor înaintași și de a fi insuflat o nouă viață acestui gen, făcîndu-l din nou popular și respectat. După cum sublinia Jacques Souvage, „romanului, un gen «nou», i-a trebuit mult timp pentru a se impune alături de alte forme literare ce s-au dezvoltat din antichitate. A existat o perioadă cînd scrierea de romane trecea drept un amuzament pentru artiști de mîna a doua și, în consecință, cititorii de romane erau dezaprobați. Secolul al XIX-lea a putut să schimbe acest curent de opinie pentru că

scriitori de geniu, precum Dickens, au reușit să atragă un număr așa de mare de cititori, încît nu mai era nevoie de scuze pentru distracție“ [35]. Bine familiarizat cu opera predecesorilor și contemporanilor, Dickens s-a încadrat într-o tradiție, dar a deschis și căi noi.

În testamentul lui Dickens găsim următoarele cuvinte : „Doresc ca țara să-și amintească de mine pe baza operelor publicate la care să se adauge amintirea prietenilor despre felul cum m-au cunoscut“ [36]. În adevăr, sufletul lui Dickens se află în romanele, schițele și povestirile sale, în fiecare cuvînt pe care l-a scris, iar amintirea prietenilor săi întregește portretul omului care, cu tot zbuciumul său din viața particulară, a servit pînă în ultima clipă arta și prin aceasta întreaga omenire. Opera lui Dickens rămîne pentru totdeauna martorul cel mai convingător al contribuției sale absolut originale la literatura engleză și universală.

Istoria literară, folosind atît opera cît și biografia scriitorului, a creat două imagini despre Dickens. La început se credea că traiectoria vieții sale are strînse asemănări cu cea a unora din eroii romanelor scrise de el : eroul s-a născut în circumstanțe neprielnice, s-a zbătut, dînd dovadă de răbdare și perseverență, și în cele din urmă și-a primit răsplata. Mesajul era optimist și se credea că scriitorul și-a relatat principalele etape ale vieții în *David Copperfield* al cărui sfîrșit este dintre cele mai fericite. Legenda orfanului care a devenit scriitor de succes, cu lumea la picioarele sale, a ajuns să fie considerată povestea vieții lui Dickens, chiar dacă el nu a fost orfan. Ce s-a întîmplat în ultimii douăzeci de ani de viață nu se știa, căci și cei apropiați au preferat să păstreze o deplină discreție, menită să conserve imaginea acreditată. Însă romanele ulterioare erau oarecum în dezacord cu imaginea general acceptată a unui Dickens optimist ; în ciuda „happy-end“-ului ele dădeau un sentiment de apăsare, chiar dacă binele încă triumfa. Cei ce nu gustau aceste romane le puteau ușor da la o parte și se puteau întoarce la lumea fără prea multe umbre a lui Pickwick, la povestea de succes a lui David și chiar la patetismul biografic al Micuței Nell.

Imaginea unui Dickens optimist se datorează în bună măsură lui John Forster, unul dintre prietenii cei mai apropiați ai scriitorului și sfetnic intim, care a publicat, în 1872—74, *Viața lui Charles Dickens*. Biografiile ulterioare nu au făcut decît să perpetueze această imagine, timp de o jumătate de secol, fără a adăuga fapte noi la cele comunicate de Forster. Odată cu publicarea, începînd din 1934, de noi documente despre relațiile scriitorului cu actrița Ellen Ternan, relații care au dus și la separarea de soție, a început să se contureze o imagine nouă despre omul Dickens. Idolul avea picioare de lut. Legenda că Dickens a fost cel mai fericit dintre victorieni și un *pater familias* ideal s-a năruit. Dramele personale din a doua parte a vieții au dezvăluit o natură mult mai complexă decît s-ar fi putut bănui. Biografii și exegeții i-au reconsiderat viața și opera în lumina noilor date, cei mai activi în această direcție fiind dickensienii americani, care în perioada imediat postbelică au conturat imaginea unui Dickens pesimist. O nouă biografie, completată cu ultimele detalii, a fost publicată în 1952 de Edgar Johnson — *Charles Dickens, His Tragedy and Triumph* — și considerată de Ada Nisbet ca fiind biografia cea mai completă a scriitorului.

Abordarea psihologică a operei lui Dickens, inițiată prin studiul lui Edmund Wilson — *The Two Scrooges* (*Cei doi Scrooge*) — și aplicată apoi în mod extensiv de unii exegeți, mai ales în varianta sa psihanalitică, deși inovatoare și deschizătoare de perspective interesante, a avut, din cauza unilateralității ei, și o trăsătură negativă pentru că tonul mai sumbru al ultimelor romane a ajuns să fie explicat ca o proiecție a „personalității maniac-depresive“ a lui Dickens. Adesea întîlnim explicația că imaginea despre societate era o reflectare a propriilor chinuri sufletești ale lui Dickens și a lipsei de armonizare cu lumea. În procesul descoperirii și explicării laturii mai întunecate a vieții și scrierilor sale — romanele de maturitate fiind încadrate în categoria „romanelor sumbre“ —, cîștigurile au fost diminuate de unilateralitatea tabloului, totul fiind îngropat sub jargonul sufocant al psihanalizei care nu putea satisface simultan spiritele morbide și pe cele pline de viață. Atenția era mai

ales concentrată asupra romanelor tîrzii, unde metoda s-a dovedit a fi mai rodnică, însă extinderea ei și la romanele timpurii a condus la rezultate nesatisfăcătoare și neconvingătoare. Se poate crea impresia că Dickens a fost nemulțumit de societate nu din cauza valorilor inacceptabile ale acesteia, ci din cauza unui complex al personalității. Chiar dacă s-ar admite că Dickens a fost un maniac-depresiv în stările sale sufletești profund conflictuale, spune A. E. Dyson, „care alt maniac-depresiv ne interesează?" și subliniază ineficiența clișeelor psihologice și a speculațiilor biografice în explicarea geniului: „Cunoașterea biografică ar putea chiar să piardă din importanță (deși, desigur, nu întreaga importanță) pentru criticul literar, în proporție directă cu grandoarea artei sale" [37].

În literatură, ca și în alte domenii, acționează criteriul selecției pe o lungă perioadă de timp. Decantările succesive ajută la reținerea acelor opere care nu sînt alterate de trecerea timpului ci, dimpotrivă, par a fi mereu contemporane cu cel puțin o parte din masa cititorilor. Perenitatea se dobîndește prin confirmările acordate diverselor straturi ale operei. Aceste straturi, dacă există, se dezvăluie cu fiecare lectură nouă, opera rămînînd mereu proaspătă. Al. Philippide spunea că „opera literară ea însăși nu e completă decît după ce timpul i-a acordat dimensiunile definitive, clasînd-o și așezînd-o la locul care i se cuvine. Și prin timp, aici, înțeleg media judecăților succesive asupra unei opere, medie care înfățișează o selecție a acestor judecăți, făcută în colaborare cu gustul publicului" [38]. Cititorului de rînd poate că i-a plăcut Dickens dintr-un cu totul alt motiv decît cel pe care critica îl oferea în discutarea artei sale. Este însă o realitate a receptării lui Dickens că atît publicul cît și critica, fiecare cu modul său de a-și manifesta aderența, și-au dat girul lor operei pe care o discutăm, chiar dacă uneori din motive diferite. Au existat însă și multe tangențe între public și critică și se prea poate că aceasta din urmă să fi contribuit substanțial la un interes crescînd pentru scriitor în epoca mai recentă.

S-a scris mult pe marginea relației dintre popularitatea unui scriitor și valoarea estetică a creației sale și poate că Dickens a prilejuit în această privință cele mai aprinse controverse. Unii critici au pornit în trecut de la premisa că un scriitor aclamat de marele public nu poate să aibă decît o artă inferioară. Timpul a demonstrat falsitatea unui asemenea raționament. Făcînd abstracție de criteriul popularității și judecînd-o pe temeiul meritelor sale intrinseci, critica a trebuit să confirme pînă la urmă ceea ce fusese intuit de generații întregi de cititori cu gusturi și preferințe extrem de diverse. Estimarea operei artistice a lui Dickens de pe poziții obiective i-a evidențiat atît marile sale calități cît și deficiențele. Asemenea tuturor creatorilor de geniu, alături de care poate fi pus, Dickens nu este un scriitor fără imperfecțiuni. Lui i se aplică, în bună măsură, ceea ce spusese Longinus : „Precizia în fiecare detaliu atrage cu sine riscul de a fi meschin, pe cînd la cei foarte mari, ca și la cei foarte înzestrați, este inevitabil ca ceva să fie neglijat. Este probabil inevitabil ca talentul inferior și mediocru să rămînă în cea mai mare parte în siguranță și impecabil pentru că evită riscul și nu ținteşte spre înălțimi, însă marile calități sînt totdeauna precare tocmai din cauza mărimii lor“ [39]. Greșelile sale au fost identificate și explicate. Nu a rămas, pare-se, nimic nesesizat, nimic necriticat și cu toate acestea nu i s-a putut nega dreptul la cel mai înalt pedestal din lumea literelor. După cum observa Wagenknecht, „Dickens are destule greșeli pentru a scufunda o întreagă flotilă de scriitori minori, însă el navighează mai departe, în ciuda lor, mînat de acea înzestrare minunată de energie creatoare, care, între scriitorii englezi, e întrecută numai de Shakespeare și egalată numai de Scott“ [40].

În cele două bătălii — una pentru cîștigarea inimii cititorilor, alta pentru convertirea criticii la recunoașterea estetică a artei sale —, Dickens a ieșit învingător. Dăruindu-se cu toată inima și energia slujirii prin scris a națiunii din care s-a ridicat, cu convingerea că misiunea sa de scriitor era de a se adresa maselor largi și nu publicului select, marele povestitor și romancier englez din secolul trecut a creat, în același timp, operă de artă.

Aprecierea plină de căldură a contemporanilor a fost cu timpul întregită de recunoașterea critică neechivocă a contribuției sale absolut originale la dezvoltarea romanului modern.

Alături de comic, grotescul formează coloana de susținere a marelui edificiu romanesc dickensian. Dispare la el conturul definit, linia armonioasă, hotarul dintre oameni și lucruri. Se produce un transfer de atribute. Ridicolul existenței este îngroșat sau atenuat, dar o neliniște febrilă mineazā la tot pasul echilibrul. Grotescul devine un mijloc de proiectare a viziunii despre lume. Detaliile abundente din romanele dickensiene ca și din cele balzaciene oferă ceea ce Henry James a numit „densitatea specificației" care servește, evident, la întărirea sentimentului că ce se înfățișează constituie o imagine a societății așa cum a fost în realitate. Însă aproape în toate romanele sale găsim o nereținută manifestare a unei fantezii prin care el transcende realul și intră în domeniul basmului, al mitului și folclorului în care, după cum arată Harry Stone, introduce un amestec din romanul gotic, povești cu strigoi, melodramă, pantomimă, alegoria bunyanescă, toate aceste elemente făcînd parte din „concepția sa suprarațională despre viață ; el găsea asemenea elemente convenabile pentru că ele stimulau imaginația, o imaginație formată și sensibilizată de logica și fantezia basmelor" [41].

Opera lui Dickens a servit și va continua să rămînă un termen de comparație, la care se vor raporta operele cu elemente similare, fără ca eventualele asemănări să implice neapărat ideea de influență. El a fost un premergător, un deschizător de drumuri. Dacă unii urmași au reușit să realizeze mai bine ceea ce el numai a schițat sau sugerat, i se poate recunoaște meritul de a fi descoperit căi noi pentru roman.

Greu de dovedit, influențele sînt, în cele mai multe cazuri, contestate chiar de către scriitori. Mark Twain, umoristul american, foarte familiarizat cu tot ce a scris Dickens, despre care în însemnările sale notase cîndva că „creează literatură de mîna întîi", a negat categoric asemănările sesizate de critici între Micawber și al său colonel Sellers din *Epoca de aur* (*The Gilded Age*),

văzînd în asemenea comparații „un fel de amenințare și s-a simțit obligat să se disocieze de Dickens cît mai mult“ [42]. Fără să ne putem pronunța, desigur, în chestiunea influenței lui Dickens asupra lui Twain, am dat acest exemplu pentru a ilustra o situație mai generală. Există însă o altă categorie de scriitori care, citindu-l pe Dickens, și-au exprimat, în jurnalele de însemnări, scrisori etc., admirația și îndatorirea față de el. Posibilitatea influenței, deși nu a imitației literale, nu trebuie să fie exclusă. Probabil că explicația pentru genul de influență pe care o exercită un scriitor mare asupra altui scriitor mare este dată de Angus Wilson. Într-un anumit context el făcea precizarea că „un scriitor mare îți afectează întreaga concepție, întreaga viziune, întreaga lume ficțională în care trăiești“ [43], iar cu alt prilej, referindu-se la influența lui Dickens asupra sa, scria că „nici un alt scriitor n-a fost un stimul așa de mare pentru modul meu de a scrie romane“ [44].

Cercetînd ecoul operei lui Dickens în întreaga lume — traduceri, exegeză, influențe — Ada Nisbet făcea observația că, deși s-a scris puțin de importanță științifică sau critică despre influența străină a lui Dickens în afară de Franța, Germania și Rusia, „oriunde privești în istoriile literare ale oricărei țări, Dickens este acolo“ [45]. Din literatura engleză, Gissing, Shaw și Conrad sînt printre scriitorii care și-au mărturisit deschis admirația pentru Dickens, iar atracția pe care a avut-o pentru scriitori ca Orwell, Graham Greene și Joyce Cary este evidentă „prin ceea ce au scris despre el cît și în ceea ce au creat ei înșiși“ [46]. Există numeroase studii în care se vorbește despre influența lui Dickens asupra diverșilor scriitori din literatura engleză și străină. Unora dintre ei li s-a atribuit eticheta de „dickensieni“ — H. G. Wells, J. B. Priestley. Trăsături dickensiene au fost însă sesizate și la Henry James, Marcel Proust, Franz Kafka și James Joyce, F. Scott-Fitzgerald, William Faulkner și John Steinbeck. Unele dintre cercetările făcute se concentrează asupra asemănărilor de teme, motive și, desigur, personaje. Mark Spilka a realizat un studiu foarte solid despre relația Dickens-Kafka. Critica este aproape unanimă în recunoașterea semnificației deose-

bite pe care opera lui Dickens a reprezentat-o pentru Kafka. Dar credem că concluziile la care ajunge E. W. Tedlock Jr. privind imitarea de către Kafka a lui *David Copperfield* în *Amerika* sînt în general valabile pentru cele mai multe dintre studiile despre influențe : „Părerea mea este că ceea ce l-a interesat cel mai mult pe Kafka a fost realizarea de către Dickens a anumitor calități ale experienței care nu pot fi reduse la explicarea religioasă sau socială și care erau în mod deosebit compatibile cu propria sensibilitate a lui Kafka. Aceste calități ale experienței sînt, în mare, ambiguitate morală și emoțională. Și ele sînt create de Dickens ca și de Kafka mai degrabă prin distorsiune decît prin veridicitatea realistă. «Grotescul» este termenul care cel mai bine caracterizează efectul total“ [47]. Aprecieri privind prezența grotescului la Faulkner am întîlnit într-un studiu al criticului american Leslie Fiedler care, printre alte asemănări dintre cei doi scriitori, constată că „în fiecare caz angajarea reprezintă același gen de apropiere față de un auditoriu popular și, ca și Londra lui Dickens, Jefferson-ul lui Faulkner este locuit de ființe grotești care, destul de ciudat, au fost luate în ambele cazuri drept «personaje realiste»“. Leslie Fiedler sesizează, de asemenea, că la Faulkner, ca și la Dickens, umorul „arareori rămîne pur“, că nu există, cum nu există nici la Dickens, „o linie clară în romanele sale între oribil și amuzant, ambele tinzînd spre acel amestec ambiguu și deconcertant care se numește în zilele noastre «absurdul»“ [48]. Creația dickensiană rămîne, fără îndoială, un termen fertil de investigații comparatiste, fără a fi neapărat nevoie de a stabili influențe.

Herny James a fost primul romancier de limba engleză mai important care prin teoria și practica sa a militat împotriva genului de roman creat de Dickens, cu consecința discreditării, în anumite cercuri, a reputației predecesorului său. Poziția lui James, cum nota Jaques Barzun, are ceva comun cu cea a lui Dryden în raport cu Shakespeare, în sensul că fiecare a fost afectat de mișcările literare ale epocii sale, unul de neoclasicism, celălalt de estetism [49]. Cu toate acestea sînt, în opera lui James, pagini care „par să ne spună că Dickens fusese

o revelație pentru el“ [50]. Exegeții lui James au remarcat că *Prințesa Casamassima* ca și *Cei din Boston* reprezintă „incursiunile sale curioase în genul dickensian de roman *social*“ [51]. Oarecum similară, atitudinea lui Conrad se deosebește de cea a lui James. El recunoștea că, la începutul carierei sale literare, Dickens i-a fost cel mai important stimul din literatura engleză. Ca și James, care spre sfîrșitul vieții și-a revizuit opiniile anterioare despre Dickens, Conrad l-a numit pe Dickens „maestru“ și a menționat cu deosebită admirație în special *Casa umbrelor*. El mărturisea că slăbiciunile lui Dickens „sînt mai prețioase pentru mine decît punctele tari ale operei altor oameni“ [52].

Semnificative ni se par referințele lui G. B. Shaw la contactele sale cu opera lui Dickens. Pe lîngă unele observații de natură critică, destul de aspre, întîlnim și aprecieri elogioase — ca aceea în care consideră *Mica Dorrit* o operă tot atît de revoluționară cum este *Capitalul* lui Marx. Cînd însă Shaw vorbește de îndatorirea sa față de Dickens, el nu ezită să declare că „numai analfabetismul uluitor al criticii moderne ar putea explica omiterea îndatoririi mele față de Dickens“, comentînd mai departe că „în special continua exploatare de către mine a demonstrației că este posibil să combini o exactitate de oglindă în zugrăvirea personajului cu cele mai fantastice extravaganțe ale expresiei umoristice și ale situației grotești. De fapt, eu am transferat personajele lui Dickens în piesele mele [...] cu deplin succes [...]. Dickens nu numai că știa să zugrăvească un personaj cu mai multă exactitate decît oricare dintre romancierii secolului al XIX-lea [...] dar putea să facă aceasta fără să înceteze [...] dovedindu-se nu numai imposibil dar scandalos de nereținut în fantezia și fertilitatea imaginației sale. Aceasta numesc eu măestrie“ [53].

După cel de al doilea război mondial, s-a constatat un interes sporit față de Dickens din partea scriitorilor, în condițiile în care aceștia se îndreptau din nou spre literatura victoriană pentru model și inspirație. În anii 50, cînd în Franța își făcea apariția *noul roman*, cei mai mulți scritori englezi se întorceau spre formele tradiţio-

nale : „Majoritatea scriitorilor postbelici au respins în mod conștient tehnicile experimentale în ficțiunea ca și în scrierile lor critice, în schimb s-au întors spre scriitorii mai vechi pentru inspirație“ [54]. Dickens i-a influențat pe Angus Wilson, Kingsley Amis, John Wain, ca și pe mulți alți scriitori care au căutat să recurgă la tradiția de dinaintea Virginiei Woolf și a lui James Joyce, redescoperind, alături de Dickens, pe Jane Austen, George Eliot și Henry James.

Dacă influența lui Dickens asupra literaturii engleze și americane a fost importantă, Jack Lindsay consideră că pentru rezultatele de deplină fertilizare de către opera sa trebuie să privim la romanul european în general, pentru că „în Franța și chiar mai mult în Germania el a ajutat la lărgirea sferei romanului, în timp ce în Rusia și Scandinavia și-a găsit rudele naturale. Căci acolo un număr de factori au făcut posibilă renașterea romanului ca un mediu tragic. Prin Dostoievski și Strindberg, asupra cărora a avut un efect profund, influența lui a intrat larg în întregul curent european“ [55].

Cît timp relațiile noastre culturale cu Anglia nu au ajuns în faza unor schimburi directe și constante, (relați diplomatice, la rang de legație, au fost stabilite abia în 1880) iar cunoașterea limbii engleze era limitată la un cerc restrîns, în mod normal majoritatea contactelor cu literatura insulară s-au realizat prin filieră continentală, mai ales franceză și germană. Ca urmare a acestei situații, era normal ca un timp imaginea literaturii engleze, în afara lumii anglo-saxone, să fi depins de calitatea „oglinzii“ continentale și, nu mai puțin, de unghiul din care se privea în ea. Este de aceea necesar să stabilim o legătură directă între ecoul operei dickensiene pe continent și receptarea ei în țara noastră, susținîndu-se pe deplin afirmația lui Al. Duțu că „contactele cu literatura engleză sînt deosebit de interesante, deoarece, ținînd seama de distanța geografică, ele dezvăluie receptarea acelor opere care au înregistrat mai întîi un ecou continental“ [56].

Reputația lui Dickens s-a consolidat în Europa aproape tot atît de rapid ca și în țara sa. În cîteva țări ale continentului s-au făcut traduceri din romanele lui

Dickens imediat după apariția ediției originale. Astfel, versiuni ale *Documentelor postume*... au început să apară în Germania în 1837, în Franța și Rusia în 1838 [57]. Condițiile și împrejurările în care Dickens a fost receptat în țările menționate sînt deosebit de semnificative pentru fenomenul receptării unui scriitor. Se consideră, de exemplu, că existența în literatura germană din acel timp a unei tradiții de literatură umoristică în maniera *Documentelor postume*... (Jean Paul Richter și E.T.A. Hoffmann) a contribuit mult la atitudinea cititorilor față de Dickens, opera acestuia integrîndu-se ușor într-o tradiție. În Rusia, „epoca gogoliană" era de natură să înlesnească asimilarea lui Dickens, ca „frate mai tînăr" al celui ce scrisese *Suflete moarte*. În Franța, însă, cu toate că *Documentele postume*... au apărut foarte timpuriu în traducere, literatura creată de Dickens nu a fost primită la început cu aceeași căldură ca în Germania și Rusia, ceea ce s-ar putea explica prin lipsa unei tradiții similare în literatura franceză.

În Germania, romanele timpurii au fost traduse de cel puțin trei ori pînă în 1846, iar pînă la moartea scriitorului s-au publicat mai multe versiuni germane ale operelor sale complete. În 1841, Dickens a semnat un acord cu casa de editură Bernhard Tauchnitz pentru seria de retipăriri în limba engleză, ceea ce a făcut posibil ca romanele sale să circule în Germania și în original, fără să aștepte edițiile engleze. Cercetătorii care au studiat, pe bază de documente și mărturii, răspîndirea operei lui Dickens în Germania, afirmă că romanele și povestirile marelui scriitor englez erau citite cu o plăcere și satisfacție rar întîlnite. Se pare că primele traduceri au avut cea mai bună primire. Dickens însuși s-a simțit foarte recunoscător față de traducătorii săi germani. El s-a referit la aceasta într-o scrisoare din 13 ianuarie 1840 în care spunea că le-a rămas „dator cu multe mulțumiri celor care își luaseră laborioasă (și adesea, mă tem, foarte laborioasa) sarcină de a mă îmbrăca în veșminte germane" [58].

Scriitorii și criticii germani au comentat favorabil arta lui Dickens, apreciindu-i realismul și umorul, metoda sa de caracterizare și dragostea arătată pentru

oamenii sărmani. Asemeni unor Ungern-Sternberg, Theodor Fontane, Spielhagen și Raabe, numeroși scriitori germani ai secolului trecut și-au manifestat adeziunea lor la arta și etosul dickensian [59]. Gustav Freytag depunea mărturie despre „noua atmosferă" pe care Dickens a adus-o în Germania. Al său *Soll und Haben* sugerează multe paralele cu *David Copperfield*, autorul german dobîndind de la Dickens „interesul plin de afecțiune pentru lucrurile mărunte" [60]. Otto Ludwig a fost, de asemenea, puternic pătruns de spiritul dickensian, fiind interesat mai degrabă „în detaliile de amănunt, dar importante ale psihologiei" [61] personajelor.

De o largă audiență și de admiratori fără rezerve s-a bucurat opera lui Dickens în Rusia și mai tîrziu în Uniunea Sovietică. Traducerile rusești au găsit aici un auditoriu deja format pentru genul de literatură creat de Dickens, căci opera lui Gogol pregătise, cum s-ar spune, terenul. Sentimentele umaniste și democratice ale scriitorului englez au atras „inteligheńția" rusă. Mari gînditori, ca Belinski, Cernîșevski, Dobroliubov, și mari scriitori, ca Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev, și-au afirmat dragostea lor fără margini pentru Dickens. Democrații ruși au văzut în el un apărător al celor asupriți.

După cum a observat Katarski, „studiul literaturii ruse este de neconceput fără o idee clară privind rolul jucat în ea de personalități de frunte ale literaturii engleze : Shakespeare, Walter Scott, Byron, Dickens" [62]. Scriitorii ruși eminenți de cele mai diverse tendințe și metode de creație l-au aclamat în mod unanim pe autorul *Documentelor postume*... Chiar dacă nu este posibil să se determine exact influența lui Dickens asupra marilor romancieri ruși, există multe trăsături în scrierile lor care arată că l-au cunoscut bine. De fapt, ei înșiși recunosc un contact strîns cu opera în discuție. Admirația lui Tolstoi pentru personajele dickensiene, pe care le-a considerat prietenii săi, pentru romanul *David Copperfield* în primul rînd, aruncă o lumină asupra legăturilor spirituale dintre el și Dickens. Poetul și criticul englez A. Ch. Swinburne s-a referit la aceasta spunînd că „aprecierea unui om așa de mare ca Tolstoi, un geniu atît de strălucit și o personalitate atît de lumi-

noasă, a făcut ceea ce nu putuse face nici un alt om în viață, adăugînd o îmbucurătoare rază de glorie la renumele lui Dickens. Mai presus de toate, ce splendid și zdrobitor răspuns unor nătărăi și criticaștri răuvoitori ca G.H. Lewes et Co. (prea numeroasă «companie») este mărturia unui astfel de om, a unui astfel de om între oameni privind realitatea vie a personajelor sale și calitatea lor de a deveni «prietenii noștri personali»" [63]. Este apoi știut că Dostoievski și-a luat cu el în exil numai romane de Dickens, iar cînd un prieten l-a rugat să-i recomande literatură bună pentru copilul său, Dostoievski l-a recomandat tot pe Dickens. Explicația pentru neobișnuita popularitate a romancierului englez în Rusia s-ar putea găsi în îmbinarea oferită de opera sa între comic și grotesc, patos și sentimentalism și, firește, în dragostea pentru oameni care străbate fiecare pagină a sa. Dickens a devenit o prezență vie, intimă. I. Vedenski, cel mai bun traducător rus al operei sale în secolul trecut, și-a exprimat sentimentele față de autor într-o scrisoare pe care i-a trimis-o în 1849 : „În ultimii 11 ani, numele dvs. s-a bucurat de popularitate în Rusia și de pe malurile Nevei pînă în cele mai îndepărtate părți ale Siberiei sînteți citit cu aviditate. *Dombey*-ul dvs. continuă să inspire entuziasm întregii Rusii literare" [64]. Acest interpret ideal pentru acele vremuri, I. Vedenski, a avut el însuși gustul format de lecturi din Gogol, care i-au dezvoltat o aleasă sensibilitate față de cuvinte pentru a putea să rețină tonul și ritmul prozei lui Dickens. Prezența numeroaselor traduceri, primirea plină de căldură de care s-a bucurat în Rusia nu au putut să rămînă fără ecou : „Amprenta lui Dickens se găsește pretutindeni în romanul rusesc [...] Pentru influența lui Dickens în Rusia au existat multe motive. El a fost un realist, un psiholog (care i-a făcut pe cititori să privească la lumea în mișcare prin ochii copiilor), un creator de mit, un umanist și chiar un tradiționalist, care uneori a rămas fidel soluțiilor simple dintr-o epocă mai veche. Importanța lui Dickens pentru literatura din Rusia, atunci și mai tîrziu, a constat în aceea că el a explorat o nouă formă a societății occidentale, în timp

ce a căutat totodată o bază pentru o viață mai bună și mai fericită“ [65].

Pentru intelectualii români din secolul trecut, Franța a fost o sursă importantă de informare asupra fenomenului literar englez. Se poate spune, pe baza celor cunoscute despre reputația lui Dickens în Franța, că în ciuda marelui număr de traduceri, tabloul general al reputației sale în această țară, în deceniile de la mijlocul veacului trecut, nu a fost destul de favorabil pentru a atrage atenția intelectualilor români asupra calităților scrisului său. Valurile schimbătoare ale receptării lui Dickens în Franța în perioada 1838-1856 nu sînt legate numai de traduceri. Opiniile critice venite de la personalități care sînt educatoare ale gustului au un rol decisiv în determinarea succesului unui scriitor în afara țării sale. Se știe că admirația lui Goethe pentru Byron și Scott a contribuit la popularitatea acestor scriitori în Europa. Nimeni, în Franța, n-a făcut același lucru pentru Dickens în perioada amintită. Dimpotrivă, criticii literari cu autoritate ca Philaret Chasles, Champfleury și Janin l-au atacat cu vehemență. Exemplul dat de Chasles în minimalizarea valorii lui Dickens a fost urmat și de alți critici, care de asemenea răspîndeau ideea că romancierul englez relata detalii vulgare și dezgustătoare și reproducea limba cea mai de rînd [66]. I se aprecia talentul lui Dickens de a zugrăvi personaje dar i se reproșa stilul. Lungimea narațiunii, utilizarea argoului, absența unui plan stabilit erau criticate de francezi. Multe referiri la traduceri menționau dificultățile întîmpinate din cauza originalității limbii care împiedicau traducerea fără modificări [67].

Primele traduceri au fost mai ales tălmăciri libere și criticii și-au bazat judecățile pe acestea. Astfel, nuanțe subtile ale umorului dickensian s-au pierdut și deși tonul general s-a păstrat, cititorii francezi „nu au putut pătrunde în umorul lui Dickens cum au făcut cei englezi. Unii l-au găsit inferior și vulgar ; alții, deși incapabili de a-l aprecia, și-au dat seama că este original și demn de laudă“ [68].

Traducerea sistematică a operelor lui Dickens și adevărata lor popularitate în Franța a început după

1856. Două evenimente importante s-au petrecut în acel an : primul a fost acela că editorii francezi de la Librarie Hachette et Cie au încheiat un acord cu Dickens ca să-i traducă întreaga operă sub direcţiunea unui singur coordonator. Traducerile urmau să poarte menţiunea că au fost autorizate de scriitor. Dickens era conştient de rolul traducerilor, după cum scrie în prefaţa la *Martin Chuzzlewit,* care a apărut în colecţia Hachette în 1858 : „Jusqu'ici, moins hereux en France qu'en Allemagne, je n'ai pu être connu des lecteurs français, qui ne sont pas familiarisés avec la langue anglaise, que par traductions isolées et partielles. La présente publication [...] a été exécutée avec le plus grand soin, et les nombreuses difficultés qu'elle presentait ont été vaincues avec une habileté, une intelligence et une persévérance peu connues. Je suis fier d'être ainsi présenté au grand peuple français, que j'aime et que j'honore sincèrement“ [69]. Celălalt eveniment de seamă, în 1856, a fost publicarea de către H. Taine a extrem de influentului studiu despre Dickens, inclus ulterior în binecunoscuta *Istorie a literaturii engleze.* Taine a fost primul critic francez care l-a considerat pe Dickens ca scriitor de mărimea întîi şi un geniu englez reprezentativ. Eseul lui Taine a avut un puternic ecou şi dincolo de hotarele Franţei, ajungînd să fie bine cunoscut în ţara noastră.

Printre cititorii francezi opera dickensiană şi-a cîştigat o largă popularitate pe la sfîrşitul secolului trecut, popularitate care a continuat şi în secolul nostru.

În studiul său privind receptarea lui Dickens în Franţa, Floris Delattre se ocupă de chestiunea influenţei romancierului englez asupra literaturii franceze şi în mod deosebit asupra lui Alphonse Daudet (în *Jack* şi *Ficiul).* Comparatistul francez este conştient de dificultatea de a dovedi influenţa, dar se simte în deplină siguranţă cînd afirmă că „pătrunzînd în Franţa într-un moment cînd primul avînt şi moda romantismului a început să scadă, romanele lui Dickens au transmis o nouă vigoare“ şi că „o bună parte a romanului naturalist francez de la sfîrşitul secolului a fost sub influenţa lui Dickens“ [70].

Între 1856—1874, întreaga operă dickensiană, cu excepția *Schițelor lui Boz*, a fost pusă la dispoziția cititorului francez, în colecția Hachette. În ciuda autorizării lor de către Dickens, traducerile respective s-au dovedit mediocre, „sans souci d'art ni de style, sans grand effort même de precision literale“ [71]. Unul dintre cei mai avizați comentatori considera aceste traduceri ca „foarte inegale“, nemeritînd reputația și larga răspîndire de care s-au bucurat [72]. Oricît de slabe, aceste traduceri erau însă mai bune decît nimic. Prin această colecție, foarte populară, care se vindea cu un franc volumul, generații de cititori francezi și de asemenea mulți cititori români, după cum avea să mărturisească N. Iorga, au făcut cunoștință cu *Povestirile de Crăciun* și *Oliver Twist*, *Magazinul de antichități* și *David Copperfield*, opere ce par să fi avut cea mai mare popularitate în Franța.

Alain, numit de N. Balotă „unul dintre cei mai de seamă moraliști ai literaturii franceze“, a fost printre marii cititori ai lui Dickens în colecția Hachette. În eseul *En lisant Dickens*, Alain se referă la primele sale contacte cu opera lui Dickens prin această colecție. Calitatea traducerilor nu putea să fie prea slabă dacă, vorbind despre *Documentele postume ale clubului Pickwick*, Alain recunoștea în acest roman un stil care este comparabil cu cel al lui Voltaire : „J'ai trouvé que les plus brillantes pages de ces *Papiers* étaient absolument du style Voltaire, et ce n'est pas peu dire“ sau lăudînd partea doua din *David Copperfield* remarca : „Cette grande seconde partie qui va à la mort de Dora n'est pas seulement un désert ; c'est comme un essai sur les amours“ [73]. Nu am întîlnit în acest eseu nici o observație negativă la adresa traducerilor, ceea ce nu înseamnă că ele nu conțin greșeli, ci că și cei mai pretențioși cititori pot găsi satisfacții estetice în traduceri care ulterior vor fi depășite. *Schițele lui Boz* nu au fost incluse în această „collection rouge“ decît tîrziu. Ca bucăți scurte, ele ar fi fost mai accesibile celui interesat să le traducă din franceză în română în deceniile de la mijlocul secolului. Traducerile repetate din schițe după 1880 constituie un indiciu al răspîndirii lor în Franța cam în

aceeași vreme. Căci orice scriere era tradusă în română prin intermediar francez odată ce-și cîștigase popularitate în acea primă țară de adopțiune și dacă, bineînțeles, conținea elemente ce prezentau interes pentru publicul românesc.

Atît cît s-a realizat la noi în privința traducerilor din Dickens pînă la cel de al doilea război mondial se datorește în foarte bună măsură existenței unor versiuni franceze și germane. S-au făcut extrem de puține traduceri din original, în această perioadă. Există, fără îndoială, o legătură între receptarea lui Dickens în țara noastră și receptarea sa în Franța și Germania, în măsura în care admitem că într-o anumită perioadă din secolul trecut contactele directe cu literatura engleză erau încă limitate, o piedică fiind și slaba cunoaștere a limbii. Dar condițiile locale și împrejurările istorice au determinat, mai mult decît orice factor extern, destinul operei lui Dickens în România.

Note la capitolul I

1 Vezi Ada Nisbet, „Charles Dickens", în *Victorian Fiction: A Guide to Research,* Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1964; Peter Gall, *Die moderne Kritik über Charles Dickens,* Winterhur, Hans Schellenberg, 1970. Istoria exegezei dickensiene ne oferă cazul aparte al criticului englez F. R. Leavis care, într-un interval de două decenii, a făcut evaluări oarecum opuse despre Dickens. Refuzîndu-i inițial un loc în „marea tradiție" a romanului englez alături de Jane Austen, George Eliot, Henry James și Joseph Conrad, Leavis îl considera pe Dickens „un mare geniu" al cărui loc permanent printre clasici este sigur, cu precizarea însă că „geniul a fost acel al unui mare povestitor amuzant" și că în cea mai mare parte nu a avut o răspundere mai profundă ca artist creator decît cea pe care o sugerează această caracterizare [...] mintea adultă nu găsește la Dickens un stimul pentru o seriozitate neobișnuită și susținută". (*The Great Tradition,* Chatto & Windus, London, 1948, p. 29). Însă în studiul său *Dickens the Novelist,* Chatto & Windus, London, 1970), Leavis nu numai că vede în

Dickens un geniu diferit de Henry James, dar și un geniu de o „clasă superioară". (p. 248)

2 W. S. Lilly, *Four English Humorists of the Nineteenth Century*, London, 1895, pp. 13—14.

3 George Henry Lewes, *Dickens in Relation to Criticism*, în *Fortnightly Review*, London, February, 1872, p. 152.

4 Anthony Trollope, *Autobiograhy*, London, 1882, p. 211.

5 T. S. Eliot, *Wilkie Collins and Charles Dickens*, în *Times Literary Supplement*, 4 august 1927, p. 825.

6 Ada Nisbet, *op. cit.*, p. 87.

7 A. E. Dyson, *Introduction*, în *Dickens: Modern Judgements*, ed. A. E. Dyson, Macmillan, London, 1968, p. 27.

8 Oliver Elton, *Dickens and Thackeray*, Haskell House Publishers, New York, 1924, p. 7.

9 W. Walter Crotch, *The Secret of Dickens*, Chapman and Hall, London, 1919, p. 230.

10 G. H. Ford, *Dickens and His Readers. Aspects of Novel Criticism since 1836*. Princeton University Press, 1955, p. 22.

11 Sylvère Monod, *Dickens the Novelist*, University of Oklahoma Press, Norman, Okla., 1968, p. 15.

12 Louis Cazamian, *The Social Novel in England 1830—1850*, London, 1972, p. 24.

13 Edgar Johnson, *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph*, vol. II, Little, Brown and Company, Boston and Toronto, 1952, p. 1140.

14 Elliot B. Gose Jr., *Imagination Indulged. The Irrational in Nineteenth Century Novel*, McGill, Queens Univ. Press, Montreal and London, 1972, p. XI.

15 F. R. Leavis, *Dickens the Novelist*, p. 30.

16 J. B. Priestley, *Literature and the Western Man*, London, 1960, p. 231.

17 Earle Davis, *The Flint and the Flame. The Artistry of Charles Dickens*, University of Missouri Press, Columbia, 1963, p. 309.

18 George Wing, *Dickens*, Oliver and Boyd, Edinburg, 1969, p. 82.

19 *Ibidem*.

20 Henry James, *The Limitations of Dickens*, în *The Portable Henry James*, ed. Morton Dauwen Zabel, The Viking Press, New York, 1974, p. 434.

21 Tonul cel mai vehement în această perioadă a fost dat de Leslie Stephen, care, în *Dictionary of National Biography* (London, 1888) scria: „Dacă renumele literar ar putea fi măsurat fără riscuri pe baza popularităţii printre semieducaţi, Dickens ar deţine probabil cea mai înaltă poziţie printre romancierii englezi".

22 Vezi *Dickens Criticism: Past, Present and Future Directions. A Symposium*, Cambridge, Mass., 1962.

23 Ph. Collins, *Enter the Professionals*, în *The Dickensian*, The Centenary Number, London, 1970.

24 Graham Smith, *Dickens, Money and Society*, University of California Press, Berkeley, 1968, p. 10.

25 Peter Coveney, *Poor Monkey. The Child in Literature*, Rockliff, London, 1957, p. 71.

26 Jean McClure Kelty, *The Modern Tone of Charles Dickens*, în *The Dickensian* LVII, Part III, Sept. 1961, no. 335, p. 164.

27 Lauriat Lane Jr., *Introduction: Dickens and Criticism*, în *The Dickens Critics*, ed. George H. Ford şi Lauriat Lane, Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1966, p. 6.

28 Morton Dauwen Zabel, *Reputation Revised*, în *Discussion of Charles Dickens*, ed. William Ross Clark, D. C. Heath and Company, Boston, 1961, p. 6.

29 Graham Hough, *An Essay on Criticism*, Gerald Duckworth and Co. Ltd, London, 1966, p. 114.

30 Sylvère Monod, *op. cit.*, p. 23.

31 Barbara Hardy, *The Moral Art of Charles Dickens*, Oxford University Press, New York, p. 10.

32 K. Marx şi Fr. Engels, *Despre artă şi literatură*, Editura pentru literatură politică, Bucureşti, 1953, p. 293.

33 William Lovett, *The Life and Struggles of William Lovett in Pursuit of Bread, Knowledge and Freedom*, London, 1876, p. 415.

34 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, Columbia University Press, New York, 1959, p. 23.

35 Jacques Souvage, *An Introduction to the Study of the English Novel*, Wetenschappelijke Uitgeverij, Ghent, 1965, p. V.

36 Apud John Forster, *The Life of Charles Dickens*, vol. III, Chapman and Hall, London, 1874, p. 517.

37 A. E. Dyson, *op. cit.*, p. 24.

38 Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 253.

39 Longinus, *On Great Writing (On the Sublime)*, The Liberal Arts Press, New York, 1957, p. 45.

40 Edward Wagenknecht, *Cavalcade of the English Novel*, Henry Holt and Company, New York, 1954, p. 213.

41 Harry Stone, *The Novel as Fairy Tale. Dickens' „Dombey and Son"*, în *English Studies*, vol. XLVII, No. 1, 1966, p. 1.

42 Joseph H. Gardner, *Mark Twain and Charles Dickens*, în *PMLA*, Jan., 1969, vol. 84, No. 1, p. 95.

43 Angus Wilson, în *Dickens Memorial Lectures 1970*, Supplement to *The Dickensian*, (September, 1970), p. 42.

44 Idem, *Charles Dickens : A Haunting*, în *The Dickens Critics*, ed. George H. Ford şi Lauriat Lane Jr., p. 375.

45 Ada Nisbet, *op. cit.*, p. 127.

46 *Ibid.*, p. 115.

47 E. W. Tedlock Jr., *Kafka's Imitation of „David Copperfield"*, în *Comparative Literature*, vol. VII, 1955, University of Oregon, Eugene, p. 61.

48 Leslie Fiedler, *No! in Thunder. Essays on Myth and Literature*, Beacon Press, Boston, 1960, p. 116.

49. Jacques Barzun, *The Question of Henry James*, New York, 1940, p. 259 ; Idem, *The Energies of Art. Studies of Authors Classic and Modern*, Harper, New York, 1956, p. 242.

50 G. H. Ford, *Dickens and His Readers*, p. 218.

51 F. O. Mathiessen, *Henry James : The Major Phase*, Oxford University Press, Oxford, 1944, p. XIV.

52 Joseph Conrad, *Personal Record*, Harper and brothers, New York and London, 1913, p. 120.

53 G. B. Shaw, *The Bookman*, LXXX, (1934), p. 209.

54 Rubin Rabinovitz, *The Reaction against Experiment in the English Novel 1950—1960*, Columbia University Press, New York and London, 1967, p. 2.

55 Jack Lindsay, *Charles Dickens. A Biographical and Critical Study*, Philosophical Library, New York, 1950, p. 419.

56 Alexandru Duţu, *Prolegomene la studiul comparat al literaturii române. Primele contacte cu literatura engleză*, Societatea de ştiinţe istorice şi filologice, Bucureşti, 1967, p. 33.

57 Vezi Ellis Gummer, *Dickens' Works in Germany*, At the Clarendon Press, Oxford, 1940 ; Floris Delattre, *Dickens et la*

France, Librairie Universitaire, Paris, 1927 ; I. Katarski, *Dikkens v Rosii sredina XIX veka*, Izdatelstvo Nauka, Moskva, 1966.

58 Apud Edgar Johnston, *op. cit.*, p. 592.

59 Mihai Izbăşescu. *Istoria literaturii germane*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968.

60 Lawrence M. Price, *English Literature in Germany*, California University Press, Berkeley, 1953, p. 350.

61 *Ibidem*, p. 353.

62 I. Katarski, *op. cit.*, p. 5.

63 Apud St. Wall (ed.), *Charles Dickens : A Critical Anthology*, Penguin Books, Harmondworth, 1970, p. 240.

64 Apud John Forster, *op. cit.*, vol. II, p. 418.

65 N. M. Lary, *Dostoevsky and Dickens. A Study of Literary Influence*, Routledge and Kegan Paul, London, 1973, p. 9.

66 Joseph Flibbert, *Dickens and the French Debate over Realism*, în *Comparative Literature*, University of Oregon, vol. XXIII, 1971, Nr. 1, p. 22.

67 Vezi M. G. Devonshire, *The English Novel in France*, University London Press, London, 1967.

68 *Ibidem*, p. 122.

69 Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1858, p. 3.

70 Floris Delattre, *op.cit.*, p. 9.

71 *Ibidem*, p. 101.

72 Sylvère Monod, *Bilan et perspectives d'une recherche dickensienne française*, în *Etudes anglaises*, XIII, Nr. 12, (avril-juin, 1970), pp. 197—207.

73 Alain, *En lisant Dickens*, Gallimard, Paris, 1945, p. 113.

II. CHARLES DICKENS ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ

1. — CONSIDERAȚII GENERALE

Secolul al XIX-lea românesc ne apare ca o epocă de mari transformări în viața economico-socială cît și în cea culturală. Sporesc contactele cu diverse țări și un număr tot mai mare de opere literare își face intrarea în ținuturile românești, în original sau în traducere. Începînd din 1830, activitatea traducătorilor din franceză, germană, italiană și apoi engleză s-a intensificat.

În procesul de dezvoltare și modernizare a societății noastre a existat o permanentă activitate de adaptare a politicii culturale și a traducerilor literare, pentru a răspunde necesităților și condițiilor locale. Cerința imperioasă de a încuraja dezvoltarea literaturii naționale prin acordarea de spațiu creațiilor autohtone în paginile revistelor care erau frecvent ocupate de diverse traduceri l-a determinat pe M. Kogălniceanu să deschidă porțile nou înființatei *Dacii literare* operelor inspirate din viața națională. Cercetarea situației traducerilor după 1840 a relevat că în ciuda apelului lansat de Kogălniceanu numărul lor nu s-a diminuat ci, dimpotrivă, a crescut, ceea ce, subliniază Paul Cornea, arată că în condițiile epocii „necesitatea traducerilor era o condiție obiectivă, iar acțiunea fruntașului pașoptist nu viza atît osîndirea unui principiu, cît amendarea lui, în sensul alegerii judicioase a ceea ce se traduce“ [1]. Pe de altă parte, în aceeași perioadă au existat o serie de inițiative frumoase privind publicarea operelor străine în diverse colecții reprezentative. Abia cînd pe plan politic s-a realizat o anumită stabilitate, a fost posibil ca națiunea română să-și poată permite răgazul pentru contacte sistematice cu lumea din afară și să vadă realizate toate aceste inițiative.

A fi deschis curentelor de idei din afară înseamnă, implicit, să posezi în propriile structuri elemente care favorizează și, adesea, chiar reclamă preluarea valorilor, desigur nu în mod mecanic. Circulația operei unui scriitor în țara noastră, atenția de care s-a bucurat din partea criticii pot să ne spună tot atît de mult despre operă cît și despre factorul receptor, după principiul larg recunoscut că numai acele opere sînt receptate pentru care există o cerință internă.

Constatăm existența în cultura noastră modernă a unei continue creșteri a interesului publicului față de cultura altor popoare. Traducerile de literatură apărute în reviste sau în volum, comentariile avizate asupra fenomenului literar din străinătate scrise de specialiști cu un larg orizont sînt dovezi certe ale unei preocupări izvorîte din nevoia de „sincronizare", cît și din aceea de cunoaștere.

Dornici să cunoască realizările culturale ale Angliei, sensibili față de valorile sale spirituale, românii au apreciat cum se cuvine orice manifestare a unui interes similar venind din partea englezilor, cu deplina convingere că spiritualitatea românească poate nu numai să preia ci și să creeze valori. Semnalînd la începutul deceniului trei apariția unei traduceri de povestiri românești realizată de Lucy Byng (*Roumanian Stories*, London 1921), P. Grimm saluta evenimentul scriind că „prin traducerile publicate în ultimul timp s-a reluat, în sfîrșit, firul unei propagande folositoare, care fusese întreruptă multă vreme, dar care fusese foarte intensă pe vremea renașterii României" [2].

Luată în ansamblu, literatura engleză s-a bucurat, în ultimele două secole, de o atenție crescîndă la noi. Nu totdeauna condițiile au fost cele mai favorabile receptării acestei literaturi. Împrejurări de natură istorică, socială și uneori politică au influențat schimbul de valori dintre țările noastre dar, așa cum constata și Ileana Verzea, „contactul cu literatura engleză, timpuriu și bogat, ne îndreptățește să vorbim de o adevărată receptare românească sistematică a literaturii engleze" [3].

Anglia s-a dezvăluit Europei și lumii întregi prin marii ei scriitori, fără operele cărora orice cunoștințe despre ea,

obținute prin mijloace obișnuite de informație — note de călătorie, scrieri istorice sau științifice — ar fi avut un ecou mult mai redus. Pe măsură ce spiritualitatea engleză s-a făcut cunoscută prin operele scriitorilor săi reprezentativi, imaginea despre civilizația insulară s-a conturat tot mai limpede. Alexandru Duțu remarca în acest sens că „Shakespeare a dezvăluit, în secolul al XIX-lea, o Anglie, în mare parte rămasă necunoscută Europei luminate ; o bătălie pentru Shakespeare a dezvăluit noi laturi din civilizația insulară. S-au adăugat, apoi, Byron, privit ca sursă a unui întreg curent pe continent, Walter Scott și Charles Dickens“ [4]. Deși traducerile din literatura engleză nu au fost, în secolul al XIX-lea, atît de numeroase ca cele din franceză, de exemplu, iar cele care s-au făcut apelau de regulă la intermediare, se poate spune totuși că scriitorii englezi cu un ecou puternic pe continent au fost receptați prin opere reprezentative. S-a tradus din operele marilor scriitori englezi din secolele trecute, ca Shakespeare, Defoe și Swift, din ale scriitorilor mai recenți, ca romanticii Byron, Wordsworth și Walter Scott, dar și din ale unor contemporani ca Bulwer-Lytton, Ch. Brontë și Charles Dickens. Chiar dacă traducerile vor fi fost sporadice, ele constituie un indiciu de netăgăduit al intensificării circulației literaturii engleze prin traduceri.

Majoritatea operelor traduse pe la mijlocul secolului trecut au fost apropiate cititorului român prin tematică. Operele lui Dickens au rămas încă străine un timp, între altele și pentru că nu ofereau nici una din scenele și situațiile capabile să capteze atenția unui popor ce traversa un proces de renaștere națională. Numai după ce transformările politice, sociale și culturale au creat condițiile necesare și cînd s-a simțit nevoia să se cunoască mai bine literatura engleză a fost descoperit și Dickens.

Cîtva timp cititorul român a fost meseriașul, funcționarul, negustorul, moșierul sau intelectualul, acesta din urmă deseori educat în Franța. La început Franța nu a fost o țară îndeajuns de ospitalieră pentru Dickens. Situația, e drept, s-a schimbat sensibil spre sfîrșitul secolului. Pe de altă parte, legea „cererii“ și „ofertei“ anali-

zată de Paul Cornea cu privire la traducerile din secolul al XIX-lea este perfect aplicabilă în cazul lui Dickens. Romanele sale sînt voluminoase, transpunerea lor într-o altă limbă era o întreprindere nu tocmai ușoară. Chiar dacă cineva ar fi încercat să traducă, tot ar mai fi rămas chestiunea pieții de carte determinată de publicul larg, (mai bine spus de numărul cititorilor interesați să citească romanele sale), de ceea ce editorii erau dispuși să accepte să plătească și să distribuie. Istoria traducerilor din diverse literaturi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea arată că s-a manifestat uneori o preferință pentru acele romane care prin înseși titlurile lor sugerau mistere și aventuri extraordinare, deosebit de atractive mai ales pentru cititoare. Scrierile inspirate de trecutul istoric erau, de asemenea, foarte căutate.

Preferința pentru memorii, confesiuni și note de călătorie — frecvent cerute în toate cabinetele de lectură — apoi invazia senzaționalului și a tenebrosului, a eroticii lacrimogene și a aventurii, ca urmare a cerinței pentru asemenea literatură din partea unor categorii de cititori [5], au fost manifestări firești într-o anumită perioadă a secolului trecut, și nu numai în cultura noastră. Separarea publicului sub aspectul preferinței pentru lectură în ceea ce englezii numesc „high-brow" și „low-brow" și formarea unui public care să prefere numai cartea de valoare au avut loc în cultura occidentală abia spre sfîrșitul secolului și au depins în mod direct de dezvoltarea învățămîntului, a presei și nu în ultimul rînd de realizările superioare în domeniul creației romanești.

Schimbările în mentalitate, de care vorbește Alexandru Duțu, produse sub impulsul factorilor socio-culturali și literari interni și externi, au favorizat și la noi crearea climatului necesar integrării capodoperelor universale în literatura română, în cadrul fenomenului mai larg al efortului general „de adaptare la condițiile vieții intelectuale de pe continent" [6], determinat, așa cum arăta Paul Cornea, și de intrarea României în circuitul economic capitalist.

Este important să se sublinieze că o bună parte din literatura străină a circulat în original cu mult înainte de a fi tradusă [7], cabinetele de lectură și bibliotecile par-

ticulare dispunînd de operele reprezentative ale scriitorilor străini afirmați în literaturile naționale. Desigur, pentru marele public acești scriitori nu au fost accesibili decît după ce ei au fost traduși. Preferințele traducătorilor au depins în bună măsură de cerințele publicului mijlociu, ceea ce explică orientarea cu precădere, într-o anumită perioadă, spre literatura de divertisment. Cititorii au fost însă convertiți spre literatură bună pe măsură ce conștiințele au fost sensibilizate de opere capabile să determine „mutațiile de mentalitate". Credem că aceste mutații se produc la noi spre sfîrșitul secolului trecut, sub influența directă a literaturii naționale și ca urmare a unor factori importanți din viața social-culturală și politică a poporului român, avînd directă legătură cu renașterea statului, cu sporirea revistelor literare, înființarea de edituri, crearea Academiei Române (1866) și cu maturizarea conștiinței naționale în urma cuceririi Independenței la 1877.

Fiind rezultatul unui proces complex și de durată, în care agentul modelator — presa, critica literară, de artă etc. — joacă un rol important, gustul evoluează pe măsură ce ajunge sub influența unor grupări cu un orizont cultural suficient de larg pentru a determina o activitate de traduceri selective. Abia după ce prin literatură bună, autohtonă sau străină, se creează „apetitul" corespunzător, se poate conta pe apetența cititorilor pentru literatură de înaltă calitate artistică. Se creează însă un cerc vicios, traducătorul rămînînd oarecum legat și de preferințele publicului atunci cînd se angajează să lucreze la o traducere. Adesea se deplînge faptul că într-o anumită perioadă din secolul trecut s-a tradus pe scară largă o literatură inferioară. Totuși această literatură a jucat și ea un rol în pregătirea marii mase a cititorilor pentru cartea de valoare. S-a tradus cu precădere din literaturile franceză și germană pentru că aceste limbi erau cele mai bine cunoscute, iar cărțile intrate în circuitul nostru cultural veneau mai ales din Franța și Germania. Chiar și literatura altor popoare parvenea adesea prin intermediul acestor limbi. Printre numeroasele titluri traduse au apărut însă și cărți valoroase. Nu putem trece cu vederea că, în urmă cu o sută de ani, posibilitatea de in-

formare asupra fenomenului literar străin era cu mult inferioară celei de azi. Şi, cu toate acestea, s-a făcut destul de mult.

Numărul redus de edituri care să asigure difuzarea cărţii bune a fost compensat de înflorirea, în epocă, a publicaţiilor periodice, a revistelor literare. Pe lîngă creaţii originale autohtone, ele au găzduit în paginile lor multe scrieri de valoare din literatura contemporană a altor ţări, devenind un important mijloc de popularizare, în cele mai diverse medii, a scriitorilor străini afirmaţi în literaturile naţionale respective. Se poate spune că revistele literare au militat pentru o literatură adevărată, chiar dacă uneori s-au publicat, inevitabil, şi scriitori minori.

Menţionat pentru prima oară pe aceste meleaguri în 1842, numele lui Dickens a început să circule printr-o traducere după doi ani. La o distanţă destul de mare în timp, s-au tradus diverse schiţe şi povestiri pentru ca din anii 1890 să se abordeze romanele sale, începînd cu *Timpuri grele*. Diverse tălmăciri ale unor schiţe şi povestiri au apărut în cursul anilor în „foiţele literare" ale ziarelor, în reviste literare sau, începînd din 1898, în volum. S-au publicat traduceri fragmentare din diverse romane în primele decenii ale acestui secol pentru ca în 1929 să apară *Documentele postume ale clubului Pickwick* (parţial) şi *David Copperfield* în întregime. Peste un deceniu a apărut versiunea completă a *Documentelor postume...*, aceasta fiind urmată de *Oliver Twist*, care a văzut lumina tiparului în româneşte în 1944. *Marile speranţe* marca, în 1947, începutul unei noi ere de succes pentru opera lui Dickens în România.

2. — SEMNIFICAŢIA UNOR CONTACTE TIMPURII CU OPERA DICKENSIANĂ

Ar fi greşit să se presupună că data cînd o traducere a fost făcută marchează începutul contactului cititorilor români cu scrierea respectivă. Relaţii mai vechi vor fi

avut loc cu siguranță [8]. Nu se poate trece cu vederea sensul prezenței lui Dickens în alte limbi, în special în franceză și germană și chiar în versiunea engleză originală în multe din bibliotecile noastre publice sau particulare. Introducerea sistematică a diverselor traduceri în franceză și germană a început în a doua jumătate a secolului trecut și în special în primele decenii ale secolului nostru. Colecția Hachette sau seria Tauchnitz (aceasta din urmă în engleză) au servit foarte bine multe generații de cititori. Este adevărat că numărul celor care aveau posibilitatea de a-l citi în limbi străine a fost limitat la anumite categorii și grupuri, însă învățarea limbilor străine a fost totdeauna o latură pozitivă a învățămîntului nostru și majoritatea intelectualilor au citit adesea lucrări ale autorilor străini în franceză, germană, italiană sau engleză, atunci cînd acestea nu au fost disponibile în română. Fără îndoială, contactul cu traduceri în limba română începînd din ultimele decenii ale secolului trecut a însemnat începutul unei perioade noi, calitativ superioare, în receptarea lui Dickens, pentru că el nu mai vorbea prin intermediul unei limbi străine. Și chiar dacă traducerile au fost sporadice sau reduse ca număr, Dickens și-a cîștigat prin ele o mai largă popularitate. Totuși, cîteva din scrierile sale fundamentale au rămas inaccesibile celor care nu cunoșteau limbi străine, pînă după 1944, cînd s-a început acțiunea sistematică de transpunere a operei sale în limba română.

Deși este adevărat că viața spirituală a unui popor este îmbogățită de operele literare din alte arii de cultură numai prin traduceri, care interpretează universul străin în termeni cunoscuți cititorului băștinaș, întotdeauna există o bună cunoaștere a creațiilor literare din partea acelora care urmăresc îndeaproape viața culturală din străinătate. Astfel operele unui mare scriitor străin pot deveni o sursă de satisfacții estetice și formatoare de gust, chiar dacă sînt citite în limbi străine. Credem că operele lui Dickens pot să fie puse în această categorie.

Am menționat deja principalele date ale receptării lui Dickens în unele țări europene ca Franța, Germania și Rusia. Cîtva timp contactele noastre culturale cu aceste țări au fost mai extinse decît cu Anglia. Întrucît scrie-

rile lui Dickens au fost traduse în limbile respective aproape imediat după apariția lor, era normal ca o parte din intelectualitatea noastră, în special scriitorii și comentatorii literari, dar și alți oameni de cultură, să fi ajuns să-l cunoască destul de bine după ce l-au citit în una sau alta din aceste limbi. Sînt aspecte care necesită cercetări în continuare. Evitînd presupuneri eronate în legătură cu aceste contacte, nu putem lăsa totuși neobservate unele fapte semnificative, susceptibile să deschidă calea spre o mai bună înțelegere a ceea ce a însemnat Dickens pentru cultura românească prin ecourile operei sale în conștiința generațiilor și înainte ca ea să fie accesibilă în limba română.

Călătorii englezi [9] care au trecut prin București pe la mijlocul secolului trecut au descoperit că printre intelectuali erau mulți care știau să citească în limbi străine, inclusiv în engleză. Cităm în acest sens impresiile unui astfel de călător : „Aproape fiecare român respectabil ce locuiește în București se poate face înțeles atît în franceză cît și germană. Printre clasele de sus ale societății aceste limbi sînt învățate temeinic și adesea italiana și engleza sînt adăugate la curs. Într-adevăr, fiecare membru al clasei patriciene știe ceva din limba noastră și sînt oameni care citesc zilnic *Times* și a căror familiarizare cu autorii noștri cei mai buni i-ar face de rușine nu pe puțini din compatrioții noștri“ [10]. Este posibil ca Dickens să fi fost printre acești autori. Cenzura impusă după 1848 a fost ridicată în 1856 și cărți din vest, mai ales din Franța, puteau din nou pătrunde în țară. Unele din ziarele și revistele franceze le erau familiare intelectualilor noștri. Amintim, dintre acestea, *Revue de deux Mondes* și *Journal de Débats,* care conțineau și comentarii despre Dickens. Oamenii cei mai bine informați citeau despre el și puteau deveni interesați să-i citească opera.

În cercul „Junimii“ Dickens s-a bucurat de toată simpatia [11]. Maiorescu îi cunoștea opera încă de pe cînd a fost la studii în Austria și Germania, unde mai citise și din Shakespeare, Goldsmith, Sterne și George Eliot, avînd, pare-se, o preferință pentru romanele engleze „din care extrăgea cu plăcere înduioșarea autorilor față de personajele lor, notele sentimentale, în care se distinge

atitudinea prozatorilor și anume mila și compasiunea în primul rînd“ [12]. Desigur, Maiorescu nu a trebuit să-și impună gusturile discipolilor săi. Vor fi existat, fără îndoială, acele afinități elective în cadrul cercului, ceea ce ar explica faptul că junimiștii îl preferau pe Dickens, pe Bret Harte, pe Fritz-Reuter și pe Turgheniev.

Titu Maiorescu a fost printre primii cititori și admiratori ai lui Dickens. În *Însemnări zilnice,* el nota că la 1 ianuarie 1856 a început să-l citească pe Dickens (Boz) [13]. Timp de mai multe ore, în primele zile ale lui 1856, el a citit din autorul englez surorii sale. Titu Maiorescu era pe atunci tînăr student în Austria. Tocmai începuse să învețe engleza, limbă pe care curînd avea s-o cunoască suficient de bine pentru a o preda și altora. Dar la data despre care este vorba, el îl putea citi pe Dickens numai în traducere germană. Familiarizarea lui Maiorescu cu literatura engleză a început cu Dickens. După aceea l-a citit pe Shakespeare, de asemenea în traducere germană. Maiorescu menționează, în *Critice,* romanul *David Copperfield,* alături de *Madame Bovary* și *Însemnările unui vînător.* El a fost unul din marii admiratori ai lui *David Copperfield,* pe care întotdeauna l-a recomandat cu căldură. După cum nota în *Jurnalul* său în 1901, Dickens a fost printre puținii scriitori pe care i-a recitit cu plăcere. În urma publicării de către Z. Ornea a datelor din acest *Jurnal,* aflăm că din literatura engleză Maiorescu menționează trei nume — Shakespeare, Carlyle și Dickens — cînd consemnează afecțiunea permanentă pentru scriitorii pe care i-a găsit mai aproape de gusturile sale și a căror influență asupra sa a considerat-o durabilă. În acest sens, Z. Ornea, care vede în însemnări textul unei „autobiografii intelectuale“, apreciază că, fără îndoială, „mărturisirile acestea cu totul revelatoare comportă multe și variate comentarii genetice sau comparatiste“ [14].

Cînd îl recomanda pe Dickens și Thackeray alături de Balzac ca modele pentru scriitorii noștri, Radu Ionescu pleca, desigur, de la o cunoaștere a scriitorilor respectivi în versiune probabil franceză, la fel cum și C. Dobrogeanu-Gherea și G. Ibrăileanu l-au citit pe Dickens înainte de a scrie despre el. În cazurile în care critica occidentală a subliniat unele aspecte ale operei lui Dickens,

ideile circulau în țara noastră mai ales printre intelectuali, iar scriitorii și criticii adoptau o poziție de acceptare sau de respingere, în funcție de propriile lor vederi despre Dickens, bazate pe impresia de lectură. A fost destul ca unii critici de renume să ia o atitudine favorabilă față de Dickens pentru a trezi o dorință firească și la alții de a-l cunoaște pe autorul englez și astfel vederile lor să se generalizeze.

În prima perioadă a receptării lui Dickens, adică pînă în jurul lui 1900, în ciuda rarității traducerilor, prestigiul lui Bariţiu, Maiorescu și Gherea, pe de o parte, și popularitatea pe care Dickens a avut-o în cercul „Junimii" sau în cercurile socialiste ale *Contemporanului* și *Lumii noi*, pe de altă parte, au fost decisive pentru introducerea lui în conștiința cititorilor români. După aceea a fost ușor pentru unii dintre ei să obțină o carte de Dickens în franceză sau germană și astfel scriitorul să fie cunoscut prin traduceri în alte limbi, după cum putem vedea din ceea ce scrie N. Iorga : „Oamenii de la 1890 au cunoscut literatura engleză tot prin traduceri franceze [...] Va să zică, pe la 1890 au apărut... acele cărți cu coperta roșie, cu litere foarte mici, fără nici o îngrijire în ce privește tiparul, în care se dădeau traducerile din literatura engleză. A fost tradus Dickens, a fost tradus Thackeray în cele două opere de căpetenie ale sale, apoi George Eliot, pînă și Gaskell și alții, care puteau să fie traduși" [15]. N. Iorga mărturisește că i-a citit pe romancierii englezi în această colecție pe cînd era tînăr și se afla în țară și nu învățase încă limba engleză. Prin traducerile franceze, în special în colecția Hachette (cărțile cu „copertă roșie" la care s-a referit Iorga), multe generații de cititori români au reușit să cunoască literatura engleză și desigur pe Dickens.

O cercetare mai îndeaproape a jurnalelor de însemnări, a amintirilor și confesiunilor notate de scriitorii români va dezvălui, cu siguranță, că ei au fost, în diferite perioade ale vieții lor, în contact strîns cu opera lui Dickens. Este posibil ca pe multe căi subtile Dickens să fi influențat imaginația cititorilor săi mai distinși la fel de mult ca oricare dintre marii scriitori ai lumii în a căror companie el a fost întotdeauna așezat de cei care erau

conștienți de calitățile scrisului său. Putem vedea aceasta de exemplu din amintirile lui Sadoveanu despre anii săi de ucenicie, în care îl menționează pe Dickens printre autorii la care revenea mereu [16], cît și din mărturisirile sale literare : „Cărțile erau ale marilor europeni : lectura lor îmi era ca o baie prelungită de lumină. Sub salteaua patului pe care dormeam se afla o căptușeală importantă de tomuri. Erau acele a căror lectură o începusem. Alternam Zola cu Dickens, Turgheniev și Gogol cu Alphonse Daudet, Victor Hugo și Balzac cu Flaubert“ [17]. În romanul său *Dan,* Vlahuță îl prezintă pe eroul eponim citind un roman de Dickens [18]. În acel timp (1893) nu se găsea nici un roman al scriitorului englez în traducere românească. Eroul lui Vlahuță este profesor de filozofie și literatură română. E posibil ca el (și chiar Vlahuță) să-l fi citit pe Dickens în franceză.

Alte surse sugerează contacte și mai timpurii ale unui scriitor cu cel puțin una din scrierile lui Dickens, *Un colind de Crăciun,* pe care neîndoielnic a cunoscut-o N. Gane mult înainte de a fi fost tradusă în română. Istoria noastră literară consemnează că în *Hatmanul Baltag,* Gane a imitat atmosfera din *A Christmas Carol.* Încă din 1870 Gane a vrut să compună o nuvelă într-un stil umoristic, nuvelă care nu va avea un sfîrșit lugubru ca celelalte. Nuvela a apărut în 1874 în *Convorbiri literare* cu o notă : „Imitație după Dickens“. Compararea celor două nuvele l-a condus pe St. Cazimir la concluzia că nuvela lui Gane „atestă asimilarea creatoare a procedeelor umorului dickensian care produce efecte nebănuite prin aplicarea la realitățile locale“ [19]. Pe linia subiectului, opinează în mod corect St. Cazimir, influența lui Dickens se rezumă la colocviul hatmanului cu năluca morții, comparabil cu convorbirea dintre Scrooge și Marley. Ceea ce a mai deprins Gane de la Dickens este „arta de a strecura poante ironice cu o prefăcută nevinovăție“ [20].

Unul din cititorii receptivi ai lui Dickens a fost George Coșbuc. Micul volum *Die Geschichte Englands (Istoria Angliei)* a fost parcurs cu multă atenție de poetul român, după cum o dovedesc numeroasele sublinieri și însemnări făcute de el pe marginea paginilor [21]. Unele din situațiile istoriei engleze i-au sugerat lui Coșbuc paralele

cu propria noastră istorie (pp. 41, 49); el a notat în legătură cu primul an de domnie a lui William Cuceritorul după înfrîngerea suferită de saxoni la Hastings: „Starea sub domn străin“ (p. 80). De asemenea, în legătură cu domnia lui Iacob I, la p. 141 găsim remarca: „rău vorbeşte de el“. Apoi ne putem forma o părere despre opiniile lui Coşbuc la lectura acestei scrieri a lui Dickens după notaţii ca „frumos!“, „bravo!“ şi din exclamaţia finală „a răbdat Anglia!“ (p. 262).

I. Al. Brătescu-Voineşti, ne spun istoricii literari, şi-a început cariera literară sub influenţa lui Dickens şi Alphonse Daudet. Pe scriitorul român l-a preocupat soarta oamenilor sărmani şi mai ales a copiilor. S-a observat că nuvelele sale din cele două volume mai importante, *În lumea dreptăţii* (1906) şi *Întuneric şi lumină* (1912), au multe trăsături care ne amintesc de Dickens. Eroii săi sînt întruchipări ale virtuţii, fiind buni, cinstiţi, generoşi pînă la naivitate. Aceeaşi observare a detaliilor se găseşte la ambii scriitori. Ironia se strecoară uneori în stilul lui Brătescu-Voineşti ca şi în cel al lui Dickens. Sesizate de critici şi istorici literari [22], apropierile dintre I. Al. Brătecu-Voineşti şi Dickens rămîn notabile. Chiar dacă excludem eventuale influenţe ale scriitorului englez, se cer totuşi subliniate similitudini în ceea ce priveşte viziunea despre lume, atmosfera din scrierile lor şi unele aspecte de tehnică narativă, ceea ce ar sugera un contact al scriitorului cu opera dickensiană. Analizînd arta lui Brătescu-Voineşti, T. Vianu remarca succesul său „în pictura grupurilor, a scenelor animate, învăluite de o caldă şi pătrunzătoare atmosferă“, notarea „plină de adevăr a vorbirii“ şi lipsa de caractere complexe şi neaşteptate, oamenii lui avînd „mai degrabă o structură rudimentară, centrată în jurul unui anumit tip de atitudine“ [23]. Dumitru Micu, glosînd pe marginea schiţei *Nicuşor*, scria că aceasta aminteşte de *Poveste de Crăciun* a lui Dickens [24], iar Adriana Iliescu observa că filantropia boierilor din povestirile lui Brătescu-Voineşti a fost „în parte influenţată de ceea ce s-a numit «filosofia de Crăciun» a lui Dickens“ [25].

O paralelă interesantă între Dickens şi Panait Istrati, — fără a sugera că scriitorul român ar fi suferit influ-

ența celui care a scris *David Copperfield* —, propunea Ion Breazu. Pentru Panait Istrati copilăria a constituit stratul cel mai puternic din care și-a tras seva și întreaga lume creată de el este văzută prin lentila măritoare a copilăriei, ceea ce-i dă „proporții de apocalips sau de basm, fără de a pierde însă nimic din coloarea realității "[26]. Constatînd această trăsătură la autorul *Ciulinilor Bărăganului,* Ion Breazu nu se putea gîndi decît la Dickens pentru a realiza o comparație adecvată : „În privința asta Istrati se aseamănă mult cu Dickens. Asemenea autorului lui *David Copperfield,* el iubește și urăște cu ardoare și, uneori, cu o cruzime pe care numai copilul o poate avea ; asemenea lui el poate da apoi plăsmuirilor fanteziei ambianța realității celei mai puternice" [27].

Unii dintre scriitorii noștri au devenit traducători sau critici ai lui Dickens. Înainte de a-și fi descoperit afinități cu el, i-au citit din operă și urmarea a fost o traducere (Sofia Nădejde — *Timpuri grele,* V. Demetrius — *David Copperfield*) sau atît o traducere cît și comentarii critice (Ion Pas, traducătorul *Documentelor postume...,* a și comentat opera). Poate fi întru totul accidental faptul că acești scriitori au zugrăvit același gen de lume pe care o găsim în romanele lui Dickens ? F. Aderca a atras atenția că nu trebuie să uităm că romancierul C. Stere a fost un mare admirator al lui Dickens cînd încercăm să urmărim geneza creației sale sau dorim să înțelegem caracterul și farmecul său [28].

Nu intră aici în discuție imitarea unui scriitor de către altul. Chestiunea influenței este și așa destul de sensibilă, chiar cînd dispunem de dovezi mai substanțiale. Poate că ar fi mai interesant ca în toate cazurile să vedem rezultatele comparării a doi scriitori pentru a-i înțelege mai deplin, reținînd ideea că anumite curente subterane există întotdeauna în comunitatea internațională a scriitorilor.

În revista *Cuget clar,* ce apărea în redacție proprie. N. Iorga a publicat, la 15 decembrie 1938, articolul *Cetind pe Dickens.* O lectură proaspătă îi sugera reflecții de un autentic interes istorico-cultural. Titlul lecturii nu e menționat, însă observațiile trimit la *Pictures from Italy* (*Imagini din Italia*), „minunata carte, la care nu se mai

gîndește astăzi nimeni [și] pe care vestitul romancier englez Dickens a închinat-o trecerii lui pe la 1840 prin Franța, spre Genova, unde era să petreacă, împreună cu toată familia sa, nu mai puțin de un an de zile, pentru a străbate apoi de sus în jos mai toată peninsula italiană". Comentatorul voia să releve că există o unitate de gîndire și sentimente între o generație și alta și că numai ignorarea trecutului poate da loc la iluzia noutății absolute, făcîndu-i pe unii să se creadă deschizători de căi noi : „unitatea gîndului și simțirii, dintr-o generație la alta, e cu totul trecută cu vederea cînd se crede că sînt coarde care n-au vibrat încă [...], cuvinte minunate pe care nu le-a știut întrebuința nimeni, atunci cînd de fapt pretenția înnoitorilor se reazimă de cele mai multe ori pe necunoașterea trecutului în care se întîlnesc toate aceste frumoase descoperiri". Citindu-i pe înaintașii noștri, observa Iorga, vom căpăta sentimentul continuității, vom deveni mai modești, dar în același timp vom avea un mare îndemn de a persevera. Cartea lui Dickens, citită probabil în engleză, îi era deosebit de prețioasă pentru că oferă „o observație descoperitoare ca a lui John Ruskin în momentele lui cele mai bune, o colorare tot așa de strălucitoare ca a lui Kipling, o uimitoare bogăție de cuvinte pînă într-atîta de face aproape imposibilă traducerea și ca libertate a sintaxei menită să exprime tot zbuciumul sufletesc..." [29]

De ce a fost Iorga atît de entuziasmat de o carte care nu vine prea des în atenția criticilor literari ? Cu toată rezerva unor exegeți față de notele de călătorie ale lui Dickens, *Pictures from Italy*, prin descrierea unor locuri și monumente istorice și de artă această carte este tocmai genul de scriere care putea stîrni interesul istoricului Iorga, el însuși un mare evocator de locuri și monumente. Dacă gustul pentru artă și înțelegerea de către Dickens a particularităților etno-culturale din Italia nu au fost întotdeauna fără cusur, nu e mai puțin adevărat că el a conferit viață fiecărei scene descrise compensînd eroarea de informație prin varietate și culoare. Sinceritatea și acuratețea descrierilor sînt susținute mereu de entuziasmul participării directe.

Vasile Pârvan sesiza, în primii ani ai secolului, dimensiunea profund educativă a operei lui Dickens, pe care o asocia, epistolar, cu scrierile lui Daudet, H. Bordeaux, Thackeray, bucuros că în partea ei cea mai aleasă putea fi citită prin intermediul versiunilor franceze [30]. Nu Zola și Tolstoi îi păreau recomandabili pentru îndrumarea tineretului, ci literatura engleză, din care desprindea sănătate morală, cumințenie, vioiciune, simplitate, însușiri de care formația sa clasică știuse să profite. „Cetiți pe Thackeray, Dickens, Swift, Tennyson, și ca ideal poetic... geniul geniilor : Shelley“ [31], îndemna Pârvan, care tocmai descoperise, prin lectura directă, marea poezie și marea proză insulară.

În numărul său din 2/10 iulie 1921, *Ideea europeană* publică recomandările de autori clasici făcute de P. Grimm, profesor anglist și comparatist de la Cluj. Sub titlul *Cele mai bune cărți* — un scurt ghid de cultură generală — se oferă o judicioasă inventariere a ceea ce este mai bun în literatura universală. P. Grimm, cel mai important profesor universitar de literatură engleză din acea vreme și un avizat comparatist care a publicat și primul studiu despre receptarea literaturii engleze la noi, a comentat influența unor autori în alte țări : „Dintre scriitorii mai noi, acei care sunt apreciați în afară de țara lor sunt : Dickens, în special în Franța și Germania, Schiller mai mult în Italia, pe cînd francezii și englezii arată mai multă simpatie pentru Heine“. El reproduce o listă (care a fost sugerată de Maiorescu) de scriitori englezi favoriți și aici Dickens (Boz) este în frunte, urmat de Thackeray, Currer Bell (Charlotte Brontë) și George Eliot. Într-o altă listă de cărți, reprodusă și în broșura *Citiți cărțile bune* [32], P. Grimm recomandă *David Copperfield*. Acest roman a fost însă tradus în română abia peste opt ani, așa că el putea fi citit numai în limbi străine.

În timp ce perioada dinainte de Eliberare este adesea caracterizată de această repetată interpunere a unei alte limbi între cititorul român și opera lui Dickens (ne referim la scrierile care nu au fost traduse pînă atunci), pe măsură ce numărul traducerilor a sporit, recurgerea la intermediare pentru citirea lui Dickens a scăzut în

mod corespunzător. După 1944, Dickens a devenit un scriitor popular, adresîndu-se unei întregi societăți, auditoriul său incluzînd intelectuali și muncitori, tineri și bătrîni. Toate bibliotecile de împrumut, bibliotecile școlare și universitare dar și cele din fabrici și cooperative agricole au pus la dispoziția cititorilor operele sale în traducere. Cărțile lui Dickens nu mai erau accesibile doar unor privilegiați. Cu alte cuvinte, popularitatea și semnificația lui Dickens au crescut în proporție directă cu numărul traducerilor în limba noastră. Deși adevăratul impact asupra sensibilității noastre depinde așa de mult de ceea ce căutăm în el cînd îl citim, nu este greu de imaginat că prezența masivă a lui Dickens în atîtea volume va avea o influență salutară asupra minții cititorilor săi în direcții care vor fi determinate în continuare și de cercetări viitoare de sociologie a literaturii.

3. — TRADUCERI

a) Scrierile lui Dickens în revistele literare din secolul al XIX-lea

Numele lui Dickens a fost pentru prima oară menționat într-o publicație românească la 1842 cînd *Gazeta de Transilvania*, condusă de Bariţiu, a reprodus un articol dintr-un ziar german. Acest eveniment nu ar avea o semnificație deosebită dacă nu era urmat, în 1844, de o traducere din Dickens, care a apărut în suplimentul *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, editat de Bariţiu.

Marii reprezentanți ai vieții literare din Transilvania — și Bariţiu era primul dintre ei — au vorbit mereu de necesitatea ca intelectualii și oamenii de litere români să se familiarizeze cu valorile culturii engleze. Bariţiu a conceput nu numai un program de luptă pentru emancipare națională și culturală, ci a indicat totodată și direcțiile în care trebuie să se dezvolte literatura română.

În scrierile sale găsim afirmația explicită a preferinței pentru Anglia în comparație cu Franța. Încă din 1843, el scria că socoate Marea Britanie drept cel dintîi stat al Europei, așa că este natural s-o studiem mai îndeaproape, „din motive care sînt clare pentru toată lumea“ [33]. Se știe că el a făcut traduceri prin intermediul cărora voia să răspîndească cunoștințe despre istoria și literatura Angliei. În studiul său *Scriitori clasici* menționează unii dintre marii scriitori ai acestei țări și vorbește despre particularitățile limbii anglo-saxone, „acel amalgam înfricoșător de limbi diverse“ [34]. Necunoașterea adecvată a limbii engleze în Transilvania continua să fie încă o barieră în calea unor contacte mai strînse cu viața și literatura Angliei, dar oamenii de cultură cunoșteau germana, pe care o studiaseră în școală, ceea ce făcea ca literatura engleză să nu mai fie de nepătruns pentru ei. Shakespeare a fost tradus din germană și la fel putea fi tradus și Dickens.

Contactele mai strînse pe care viața culturală și literară din Transilvania le-a avut cu Germania au facilitat o răspîndire mai timpurie a operei lui Dickens aici. Popularitatea sa în Germania a fost, se știe, superioară celei din Franța. Marele număr de traduceri și, mai ales, receptarea favorabilă din partea celor mai cunoscuți scriitori și critici ai vremii au avut ecou în mai multe țări din Europa.

În primul său număr din 1842, *Gazeta de Transilvania* reproducea în traducere un articol din *Kölnische Zeitung*. Intitulat *Ticăloșia și fărădelegile din cetățile cele mari*, articolul se ocupa de sărăcia și mizeria din orașele metropole europene : „Putemu-ne încă mira de mulțimea crimelor ce se făptuiesc în toate zilele și care se pricinuiesc parte mare din lipsă, din gradul cel mai înalt al sărăciei ?“, scria autorul anonim referindu-se apoi la scrierile lui Boz, numele sub care Dickens își publicase primele schițe în reviste și apoi în volum. „Descrierile cele înfricoșătoare ce le-au făcut Boz Dickens despre viața și faptele claselor celor stricate, a hoților și a făcătorilor de rele din London sînt cetite în toate țările“ [35]. *Schițele lui Boz* și *Oliver Twist* fuseseră traduse în germană și în special aceasta din urmă trebuie să fi fost

opera lui Dickens la care s-a făcut aluzie aici. Faptul că primul traducător al lui Dickens a ales una din schițe care cel mai bine ilustrează decăderea umană în marea metropolă nu era întîmplător.

Traducerea românească a schiței *The Drunkard's Death* — inclusă de autor în secțiunea intitulată *Tales* (Povestiri) din *Schițe* — a apărut în numerele 23 și 24 din *Foaie pentru minte, inimă și literatură* [36]. Această traducere, atribuită inițial lui Bariţiu, a fost semnată : J. Many, semnătură ce aparținea lui Iosif Mani, profesor, scriitor și traducător din Blaj, care a dat frumoase versiuni românești din literaturile germană, maghiară și franceză. Este posibil ca traducătorul să fi cunoscut și limba engleză, cum susține Lucia Pavel într-o interesantă analiză a tălmăcirii din Dickens [37], însă germana a cunoscut-o oricum mai bine și, în plus, la data cînd traducea schița lui Dickens, i-a fost mai ușor să dispună de o versiune germană decît de una engleză.

Desigur, ar fi fost deosebit de îmbucurătoare descoperirea că prima traducere din Dickens a fost făcută după versiunea originală, însă confruntarea acestei traduceri cu versiunea germană din *Londoner Skizzen* von Charles Dickens, Aus dem Englischen von Julius Seybt, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. (f.a.) — care conține și *Des Trinkers Tod* (p. 493—505) — pare să indice mai degrabă că I. Mani a urmat nu originalul englez ci acest intermediar german sau unul foarte asemănător cu el :

Dickens :

„We will be bold to say, that there is scarcely a man in the constant habit of walking, day after day through any of the crowded thoroughfares of London, who cannot recollect among the people whom he „knows by sight", to use a familiar phrase, some being of abject or wretched appearance, whom he remembers to have seen in a very different condition [...]"

Seybt :

„Wir können dreist behaupten, dass von denen, welche täglich die Strassen Londons durchwandern, kaum ein Einziger sein möchte, der sich nicht unter den vielen, die er „von Ansehen" kennt, eines jammervoll aussehen-

den Individuums entsänne, das er noch in sehr verschiedener Lage gekannt hat. [...]"

Mani :

„Fără sfială cutezăm a întări cum că dintr-aceia carii din zi să arată pe ulițele Londrei, abia se află vreunul care între acei pe carii din văzut îi cunoașce, să nu-și aducă aminte de vreun insu (individuum) miserabil, pe care mai nainte l-a cunoscut într-o mai bună stare. [...]"

Se pot observa unele simplificări în versiunea lui Seybt, Astfel „in the constant habit of", „to use a familiar phrase" nu sînt traduse ; „crowded thoroughfares" este redus la „Strassen", iar „abject and wretched" s-a redat prin „jammervoll". „Some being" este tradus prin „Individuum". Urmînd îndeaproape acest text, I. Mani face aceleași omisiuni, apoi redă „Individuum" prin „insu", însă simte nevoia să pună în paranteză și cuvîntul german, la care nu s-ar fi gîndit, firește, dacă făcea traducerea după original. I. Mani a urmat versiunea germană în lexic și sintaxă, reproducînd și acele particularități care nu se întîlnesc în original. Din numeroasele cazuri întîlnite, redăm pentru edificare un pasaj semnificativ :

Dickens :

„But no such *ravings* were to be heard at the bedside by which the children knelt. *Their half-stilted sobs and moanings alone broke the silence of the lonely chamber.* And when at last the *mother's grasp relaxed,* and turning one look from the children to their father, she vainly strove to speak, and fell backward on the pillow, all was so calm and tranquil that she seemed to sink to sleep".

În versiunea germană vom observa omisiuni, adăogiri, modificarea succesiunii acțiunilor. Toate acestea vor fi transmise versiunii românești :

Seybt :

„Doch an dem Bette, an welchem din Kinder knieten, wurde dergleichen nicht gehört. *Der Mund der Sterbenden war stumm.* Und als endlich *ihre Hand auf die Decke hinunterfiel,* und als sie die Blicke von den Kindern zum Vater wendete, sich vergeblich mühete, zu reden, und auf das Kissen zurücksank, unterbrach nur lei-

ses, halb ersticktes Schluchzen die tiefe Stille. Fast unmerkbar schlumerte sie ein."

Mani :

„Însă la patul, lîngă care îngenunchia pruncii, de aceasta nu s-a auzit. *Gura muribundei era amuțită.* Și cînd mai pe urmă *mîinile îi picară pe covor* și cînd s-au întors ochii de pe prunci către părintele lor, și în deșert se silea a grăi, îi căzu capul pe pernă, după care un plîns cu gemete înăduşite amestecat a întrerupt adînca liniște. Adormirea de veci se întîmplă mai pe nesimțite."

Remarcăm absența lui „ravings" din cele două traduceri. „Un plîns cu gemete înăduşite amestecat" pentru „their half-stilted sobs and moanings", din propoziția a doua, apare la sfîrşitul penultimei fraze, ceea ce modifică sensibil originalul, dar se conformează versiunii germane, în care găsim aceeași modificare. În schimb, întreaga propoziție a doua este înlocuită prin „gura muribundei era amuțită" (cf. „Der Mund der Sterbenden war stumm"), creație a traducătorului german. Pe de altă parte, în original se spune „And when at last the mother's grasp relaxed" („Și cînd, în sfîrşit strînsoarea mamei slăbi") în timp ce în traducere apare „Și pe urmă mîinile îi picară pe covor..." (Cf. „Und als endlich ihre Hand auf die Decke hinunterfiel".) Ar mai fi de semnalat că în ambele traduceri ultima frază din original este divizată.

Modalitățile folosite de traducătorul german pentru a reda unele construcții mai dificile nu schimbă sensul din original. Exemplul următor ilustrează un caz de parafrazare ce duce la o explicare a ideii prin concretizare. După moartea soției, Warden se consolează repede cu băutura : „Well — she was dead, and happy perhaps. It was better as it was. Another glass — one more. Hurrah ! It was a merry life while it lasted ; and he would make the most of it". Traducătorul a redat exact prima parte, însă în ultima frază a recurs la o modificare prin introducerea unei noi imagini : „Sie war todt, und vielleicht glücklich ! Es war so am besten. Noch — und noch ein Glas ! Hurrah ! So lange es gefüllt war, beim Glase lebt'es sich lustig, — und warum den Becher der Lust nicht leeren bis auf die lezte Neige ?" Urmărind fidel

originalul în primele trei propoziții, versiunea germană recurge la o concretizare a ideii că „viața era veselă atît timp cît ținea“ prin imaginea paharului plin deșertat pînă la fund, fidel reprodusă de Mani : „A murit și poate că e fericită. Așa a fost mai bine. Iară și iară cu un pahar ! Hurra ! Plin e paharul, lîngă paharul plin, vesel trece viața și pentru ce să nu deșert paharul de bucurie pînă la fund ?“

Nota melodramatică este sporită cînd „the girl“ este redat prin „nefericita“, însă traducătorul român nu a făcut altceva decît să transcrie ceea ce a găsit în versiunea intermediară, această fidelitate explicînd și celelalte schimbări — înlocuirea verbului cu substantiv și a adverbului cu adjectiv :

„Is that you, father ?“ said the girl. „Who else should it be ? replied the man, gruffly“. Aceasta va fi transpusă prin „Tu ești, tată ? întrebă nefericita. — Dar cine să fie altul ? fu barbarul răspuns. (Cf. „Bist du es, Vater ?“ fragte die Unglückliche. „Wer sollte es sonst sein?“ war des Vaters barsche Erwiederung“.)

Există în traducerea pe care a făcut-o I. Mani multe pasaje care par să fi fost redate după original, atît de mare este asemănarea între cele două sub aspectul lexicului și al sintaxei. Apar însă chiar și în asemenea contexte cuvinte în plus sau omisiuni care ar putea să ne sugereze simple intervenții ale traducătorului român, dacă acestea nu s-ar dovedi a fi în cele mai multe cazuri doar redări conștiincioase ale formelor întîlnite în textul german ce i-a stat la îndemînă. Iată o ultimă confirmare :

Dickens :

„At last, one bitter night, he sunk down on a door-step faint and ill. The premature decay of vice and profligacy had worn him to the bone.“

Seybt :

„Endlich sank er in einer bitter kalten Nacht ohnmächtig vor einer Hausthür *in Piccadilly* nieder. Er war vor der Zeit abgemagert, und glich, blos Haut und Knochen, einem Gespenst.“

Comparînd aceste texte, notăm că „ill“ din prima propoziție nu a fost tradus, în schimb Seybt a adăugat „in

Piccadilly". Sensul celei de a doua propoziții este redat, însă cu omisiunea lui „vice and profligacy" și adăogirea lui „Gespenst" (fantomă, spectru, stafie).

Toate aceste modificări le găsim apoi în versiunea lui Mani : „Mai pe urmă, într-o noapte friguroasă, căzu lipsit de simțuri înaintea unei uși (în Piccadilly). Uscat înainte de vreme, numai cu pielea pe oase, era asemenea unei stafie (spectre)".

Confruntarea integrală cu originalul a versiunii germane realizată de Seybt și a versiunii românești a lui Mani indică folosirea de către cei doi traducători a unor procedee identice : mici omisiuni și adăogiri, rare modificări ale sensului. În toate aceste privințe traducătorul român a urmărit îndeaproape abaterile semnalate în textul german, ceea ce ne îndreptățește să credem că Mani nu a folosit originalul ci versiunea lui Seybt sau una identică. Abaterile de la textul german sînt deosebit de rare, ca de exemplu adăogirea cuvintelor „rachiu" sau „vinars" care nu se găsesc nici în engleză și nici în germană :

Dickens :

„He slept under archways, and in brickfields — anywhere, where there was some warmth or shelter from the cold and rain. But in the last stage of poverty, disease and houseless want, he was a drunkard still."

„Er schlief unter Schuppen oder Thorbogen-überall wo nur der mindeste Schutz von Regen oder Schnee zu finden war, und blieb ein Trinker auch noch auf der tiefsten Stufe der obdachlosen urmuth, der grausamsten Entbehrungen, der kläglichsten körperlichen Hinfälligkeit."

„Dormea sub șopruri sau sub porțile ulițelor, ori în ce loc, unde putea afla apărămînt în contra timpului viforos, și totuși pe cea mai de jos treaptă a sărăciei și a lipsei în apunerea cea mai ticăloasă a trupului, tot bețiv a rămas, de deavolescul rachiu nu s-a lepădat."

Folosirea unor versiuni intermediare pentru traduceri din Dickens va continua timp de aproape un secol și asupra acestui procedeu vom reveni mai jos. Ilustrarea amplă de către noi a faptului că în cazul unor astfel de traduceri atît calitățile cît și defectele se pot atri-

bui în mare măsură textului intermediar folosit servește clarificării unei situații mai generale a traducerilor dintr-o anumită perioadă cînd s-a recurs aproape sistematic la versiuni intermediare. De aceea este oarecum inutilă analiza acestor traduceri pentru a evidenția priceperea sau stîngăcia cu care un anumit traducător și-a dus la capăt sarcina pe care și-a asumat-o. Fiind aproape imposibil ca cineva să stabilească, în mod cert și în fiecare caz, intermediarele folosite, în măsura în care nu avem certitudinea că s-a folosit originalul putem doar să presupunem că traducătorul a căutat să fie fidel unui intermediar și că l-a reprodus cum a putut mai bine. Încercarea de a-i compara tălmăcirea cu originalul și de a scoate din ecuație posibilul intermediar nu ne poate spune nimic util privind măiestria sa de traducător. O asemenea comparație ne poate însă ajuta să stabilim dacă prezumtivul intermediar a conținut suficiente elemente ale originalului și dacă cititorul român a avut sau nu șansa de a-l cunoaște pe Dickens dintr-o traducere făcută după o altă traducere. Credem că este bine să se reflecteze asupra acestor considerente cu caracter mai general atunci cînd se analizează anumite traduceri din scriitori englezi făcute în secolul trecut și în primele decenii ale acestui secol.

Revenind la traducerea lui I. Mani, se cere relevată în primul rînd existența unei versiuni germane cu suficiente calități pentru a-i oferi traducătorului nostru posibilitatea de a prezenta cititorului român al revistei *Foaie pentru minte, inimă și literatură* textul integral al povestirii lui Dickens. Sub aspectul urmăririi firului narativ se observă o deplină fidelitate față de original în textele german și român, deosebirile intervenind în unele detalii de natură lexicală și sintactică. Că I. Mani a fost la înălțimea confratelui său german devine evident la fiecare pas, ceea ce înseamnă că atît cititorul german cît și cel român la data respectivă vor fi dobîndit aceeași impresie după lectura povestirii lui Dickens *Moartea bețivului*, al cărei principal merit nu este de natură artistică, ci mai degrabă didactic-moralizatoare. Scopul educativ al acestei povestiri din volumul de *Schițe* i-a asi-

gurat atracția din partea traducătorilor în anumite perioade de intensificare a campaniei antialcoolice.

Prima traducere din Dickens apărea într-o perioadă de transformări profunde în cultura română, cînd „generația pașoptistă preia, în noi termeni, preocuparea iluminiștilor de «a ilumina prin cultură»“ [38], scrie Al. Duțu, care sesiza cu alt prilej că iluminismul a coexistat la noi cu romantismul pînă la apariția realismului, ceea ce dezvăluie „un caracter profund clasic“ [39] al literaturii noastre. Ca om de cultură, Barițiu a fost un remarcabil continuator al iluminiștilor ardeleni, distingîndu-se, așa cum arată George Em. Marica, prin „activitatea neobosită de animator“ [40]. Evident, redactorul *Foii pentru minte, inimă și literatură* a urmărit ca prin traducerile publicate în coloanele acestei reviste să contribuie la îmbunătățirea moravurilor și într-un asemenea context trebuie văzută și publicarea traducerii realizată de Iosif Mani.

Curînd după ce l-a citit pe Dickens, în 1857, T. Maiorescu a și început să traducă din opera sa, trimițînd o tălmăcire din Dickens lui Iacob Mureșianu, redactorul de atunci al *Gazetei de Transilvania,* împreună cu o altă tălmăcire din Jean Paul, scriitorul german cu care autorul lui *Pickwick* era cel mai mult comparat sub aspectul umorului. Maiorescu a trimis și o scrisoare către redactor, cu rugămintea de a fi publicată ca o introducere la traduceri. Din păcate, nici traducerea și nici scrisoarea n-au apărut. Se pare că traducerile s-au pierdut, însă scrisoarea a fost ulterior publicată de Aurel Mureșianu, fiul redactorului, sub titlul *Cea dintîi încercare publicistică a lui Titu Maiorescu* [41]. În această scrisoare, cu reminiscențe latiniste în ortografie, tînărul Maiorescu exprima un punct de vedere similar cu cel deja enunțat de Barițiu privind necesitatea ca românii să cunoască literaturile engleză și germană. El spera să comunice „românilor spiritul cel adunc și fundamental al clasicilor germani și englezi și al celor antici în contrast cu ușiaratatea și superficialitatea francilor.“ Nu cunoaștem reacția lui Maiorescu la răspunsul negativ al lui Iacob Mureșianu. După încercarea nereușită de a-și publica aceste prime traduceri, însemnările sale din jurnal

nu-l mai menționează pe Dickens, dar în însemnări ulterioare, semnalate de Z. Ornea, Maiorescu îl numără pe Dickens printre autorii săi preferați. Pare semnificativ faptul că Maiorescu a publicat mai tîrziu o traducere din Bret Harte, scriitorul american din secolul trecut despre care se afirmă că a creat sub influența lui Dickens [42]. Este deci de remarcat că fiind un admirator din tinerețe a lui Dickens, Maiorescu și-a ales, în anii maturității, un scriitor înrudit cu el.

Dacă primele inițiative de traducere a lui Dickens sînt legate de activitatea culturală și literară din Brașov, al cărei promotor principal a fost Bariţiu, următoarea etapă a fost deschisă de mișcarea literară din jurul *Contemporanului* de la Iași [43]. În această revistă au apărut traduceri din multe literaturi. Din literatura engleză numai Dickens a fost tradus. Este vorba de *Vălul negru (The Black Veil)* tradus de Ion și Sofia Nădejde sub pseudonimul „S.G." și publicat în numărul din septembrie 1883 al revistei.

Soții Nădejde [44] au fost atei și socialiști care au intrat în grupul de gînditori și scriitori radicali ai *Contemporanului,* o revistă de propagare a celor mai înaintate idei științifice, sociale și literare, la care cei doi au colaborat cu numeroase articole și eseuri. Ion Nădejde manifestase interes față de filozofia lui Spencer și față de *Originea speciilor* a lui Darwin, iar Sofia Nădejde scrisese despre concepțiile sociale ale lui J. S. Mill înainte de a fi tradus împreună *Vălul negru* din franceză. Preferința lor pentru această „poveste" din volumul de *Schițe* este întru totul de înțeles. Ea conține un număr de idei consonante cu interesul celor doi intelectuali progresiști pentru afirmarea științei și în special a medicinei în folosul maselor. În *Vălul negru,* povestea tînărului medic și a femeii în doliu care îi devine pacientă constituie o caldă pledoarie pentru devotament, competență profesională și binefacerile pe plan uman ce decurg din acestea. Cei doi traducători, aprigi adversari ai ignoranței și șarlatanismului, doreau să vadă manifestîndu-se o atitudine similară și la medicii de la noi, după cum se poate deduce din articolul publicat în primul număr al *Contemporanului.*

Soarta Micuței Nell, în episodul pribegiei sale în compania bunicului, în cursul căreia au ajuns în cartierul sărac al unui oraș industrial, printre muncitori, le-a atras, de asemenea, atenția. În 1886, ei au publicat părți din *The Old Curiosity Shop* (capitolele VII și VIII) în traducerea lui Ion Nădejde (I.N.). De această dată intermediarul francez a fost indicat într-o notă de subsol *(La magasin d'antiquités,* roman anglais, traduit avec l'autorisation de l'auteur par A. des Essarts, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1884).

Tot in 1886 a apărut în *Analele literare* un scurt fragment din *A Christmas Carol* sub titlul *O colindă în proză* sau *O istorie fantastică de Crăciun,* în traducerea lui Lazăr Șăineanu, unul dintre marii noștri filologi și folclorești. Astfel își începea o lungă carieră la noi prima dintre *Cărțile de Crăciun* ale lui Dickens, *A Christmas Carol,* numită de Edgar Johnson „o parabolă serioasă-comică a mîntuirii sociale“ [45]. Tradusă sub diverse titluri, ea va fi editată în volum, în traduceri integrale, începînd din 1898, find singura scriere a lui Dickens apărută la noi în versiuni atît de numeroase. Constatind că la *Analele literare* semnau preponderent tinerii din gruparea „Literatorului“ și că în același număr cu *O colindă în proză* a apărut *Sur tempore* a lui Macedonski, poezie caracteristică pentru aspectul mesianic și justițiar revoluționar al romantismului românesc, în care se folosesc elemente ale unui vis, Adriana Iliescu consideră semnificativă publicarea în această revistă a scrierii lui Dickens, dat fiind că lucrarea este „o expresie a acelei părți a operei marelui prozator englez care se sustrage cerințelor realiste și în care își găsește locul tocmai acea gîndire fantastic-dulceagă care s-a numit «filozofia de Crăciun» a autorului *Marilor speranțe*“ [46].

În această perioadă, unele ziare bucureștene ca *Românul* și *Națiunea* au publicat în foiletoanele lor literare fragmente din „povestirile de Crăciun“ ale lui Dickens. În 1882 „foița *Românului*“ a inserat în patru numere (634—635 și 638—639) un fragment din *Somebody's Luggage* sub titlul *Umbrela de Oxenford,* care fusese scris de Dickens în colaborare cu Wilkie Collins, pentru ca în aceeași „foiță“ să apară, în 1885, fragmente

din *The Battle of Life* sub titlul *Bătăliele vieţei* şi din *Mugby Junction,* tradus *Juncţiunea Mugby.* Se pare că traducerile s-au făcut, aşa cum se precizează la începutul fiecăreia, „din limba engleză". Oferim un exemplu edificator în acest sens : „Iaca acum sus în aer caractere misterioase, roşii, verzi şi albe, care par a conspira într-o limbă necunoscută. Iaca un cutremur de pămînt însoţit de tunete şi fulgere, este trenul expres la Londra care trece cu iuţeală accelerată. Şi acum iarăşi linişte peste tot ; staţiunea ruginită şi dezolată ca mai nainte, vîntul şi ploaia în posesiune, lampele stînse, juncţiunea Mugby moartă cu veştmîntul tras d-asupra capului, ca Cesar". (Cf. „Unknown languages in the air, conspiring in red, green and white characters. An eathquake, accompanied with thunder and lightning, going up express to London. Now, all quiet, all rusty, wind and rain in possession, lamps extinguished, Mugby Junction dead and indistinct, with its robe drawn over its head, like Caesar".)

Interesul Sofiei Nădejde pentru scrisul lui Dickens a continuat şi în anii în care, mutîndu-se în Bucureşti, a lucrat la *Lumea nouă* sau cînd a editat şi a condus revista *Evenimentul literar.* Între timp au început să apară producţiile sale literare proprii, ajungînd să fie cunoscută ca autoare de nuvele şi romane. Avînd astfel o oarecare experienţă ca traducătoare şi succes cu propriile sale scrieri, Sofia Nădejde s-a apucat să traducă pentru *Lumea nouă* romanul lui Dickens *Hard Times (Timpuri grele),* pe care l-a publicat în foileton, în 120 numere consecutive din anii 1894—1896.

Printre colaboratorii mai de seamă ai *Lumii noi* [47] putem să-i menţionăm pe C. Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu şi H. Sanielevici, fiecare dintre ei fiind de asemenea un admirator al lui Dickens şi dovedind o preocupare activă pentru opera sa. Sanielevici a şi tradus *Bolnava din spital (The Hospital Patient),* proză pe care a publicat-o în numărul 20 din 1894 al *Lumii noi,* sub semnătura „Has".

Ultimul deceniu al secolului trecut a fost cel mai rodnic în această primă fază a receptării lui Dickens în

țara noastră. Popularitatea sa crescîndă este evidențiată de numărul traducerilor, apariția lor în toate provincile românești și publicarea unuia dintre romanele sale. Traducerea de către Sofia Nădejde a romanului *Timpuri grele* este neîndoielnic o realizare direct legată de idealurile sociale și literare care au înflorit în cercurile socialiste din Iași și București [48]. Pe cînd traducea *Timpuri grele*, Sofia Nădejde a publicat un articol intitulat *Ce scriem*, în care pledează pentru o literatură inspirată din viață, chiar dacă o astfel de operă literară ar fi numită „naturalistă".

Redarea lumii din *Hard Times* este, cum ne dovedește confruntarea cu originalul, fidelă și cursivă. În ciuda unor stîngăcii, din care o parte preluate de la intermediar, aceasta poate fi considerată o traducere în care se regăsește ceea ce s-ar numi „conținutul" romanului precum și cîteva din particularitățile stilului dickensian. Cititorul de atunci și-a putut face o impresie favorabilă despre romancierul englez parcurgînd această traducere.

Capitolul I, purtînd titlul *Singurul lucru trebuitoriu*, începe cu „Voiesc fapte. Învățați fapte pe băieți și fete, nemic alta decît fapte. Faptele sunt singurele lucruri de cari avem trebuință aici pe pămînt. Nu sădiți alte lucruri și smulgeți toate celelalte" și se continuă cu un text pe care îl considerăm în totalitate ca o bună reflectare a originalului. Al doilea paragraf, mai dificil, ne dă o idee mai clară despre calitatea traducerii : „Scena se petrecea într-o cameră de școală *simplă, goală, monotonă, sepulcrală*. Iar degetul *scurt și gros* al vorbitorului dădea mai mare tărie poveților sale bătînd tactul pe mîneca profesorului după fiecare spus". (Cf. „The scene was a *plain, bare, monotonous vault* of a school-room, and the speaker's square finger emphasized his observations by underscoring every sentence with a line on the school-master's sleeve.") A se observa redarea cuvintelor subliniate. O și mai bună ilustrare ne oferă capitolul V (intitulat *Domnul Bounderby*, în timp ce în original este *The Key-note)*. Aici fraza „era un oraș de mașini și de coșuri înalte, din care ieșeau fără răgaz șerpi de fum care se tîrau în aer fără să izbutească a se des-

făşura în totul" poate servi ca o ilustrare a calităţii traducerii, ceea ce înseamnă că traducătoarea a folosit un intermediar fidel faţă de original : „It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled". Recunoaştem, de asemenea, în bună măsură, cele spuse de Louisa tatălui ei în capitolul XV, din care cităm : „Aceste mici copilării (am aflat aceasta cu toată supravegherea), cari sunt obişnuite la toţi copiii, niciodată nu şi-au găsit loc în inima mea". (Cf. „The baby-preference that even I have heard of as common among children, has never had its resting-place in my breast.") Desigur, prin aceste exemple comparative nu am dorit decît să sugerăm că textul lui Dickens străbate chiar printr-un intermediar francez, ceea ce ar confirma presupunerea că Sofia Nădejde a urmat îndeaproape respectivul intermediar, pe care nu am încercat să-l identificăm.

Printre revistele literare care au publicat traduceri din Dickens pe la sfîrşitul secolului a fost şi *Vatra.* Apariţia acestei reviste şi o bună parte din succesul ei se datorează lui Slavici, Caragiale şi Coşbuc, care au semnat împreună mesajul către cititori întitulat *Vorba de acasă.* Pe lîngă publicarea unor creaţii originale şi importanţa acordată literaturii populare şi vechilor tradiţii, *Vatra* a fost una dintre revistele cele mai active în popularizarea scriitorilor străini prin traduceri [49]. În paginile sale au apărut traduceri din Balzac, Ibsen, Twain, Cehov, Thackeray, Hugo, Poe şi mulţi alţi scriitorii străini. Redactorii revistei insistaseră în amintitul mesaj către cititori ca traducerile să fie făcute cu grijă, după o selecţie corespunzătoare gustului cititorilor, ceea ce s-a realizat în parte în cele trei bucăţi dickensiene publicate în revistă : *Zi aniversară, Moartea beţivului* şi *Miss Evans şi Vulturul* [50].

În *Vatra* a apărut, în 1894, textul aproape integral al povestirii *The Battle of Life* (titlul tradus, neutru, *Zi aniversară)* — una din „Cărţile de Crăciun" — al cărei subiect şi tratarea idilică a vieţii de la ţară par să fi prezentat atracţie suficientă pentru cititorii acestei reviste. *Vatra,* care stimula un contact strîns al scrii-

torului cu viața rurală, evident că a încurajat traducerea unei astfel de bucăți din Dickens, în care chiar prima scenă tradusă (după ce un număr de pagini din original fuseseră omise) prezenta un tablou fericit al vieții de la țară.

Traducerea *Zilei aniversare* realizată de Emil Florescu este atît de apropiată de textul original, încît am putea fi tentați să credem că s-a apelat la acesta și nu la un intermediar. Iată un pasaj : „Părul lor, *lăsat în voia vîntului,* și hainele lungi fluturătoare, elastica iarbă sub picioarele lor, *crengile clătinate de vîntul dimineții, frunzele de rouă* și *umbra lor tremurată* pe pajiștea verde — aerul proaspăt care *adia de-a lungul cîmpiilor* și se juca alene cu morile de vînt — toate aceste păreau că se joacă, toate cîte erau, de la aceste fete pînă la îndepărtarea zării, la țăranul care era pe culmile colinei, ce părea în depărtarea orizontului că e așezată la marginea lumii". Aproape fiecare cuvînt al originalului este reținut, fraza avînd cursivitate și chiar poezie. A se observa îndeosebi cum au fost redate părțile subliniate : „Their *streaming* hair and fluttering skirts, the *elastic* grass beneath their feet, *the boughs that rustled in the morning air — the flashing leaves, their speckled shadows* on the soft green ground — the balmy wind that *swept along the landscape,* glad to turn the distant windmill, cheerily — everything between the two girls, and the man and the team at plough upon the ridge of land, where they showed against the sky as if they were the last things in the world — seemed dancing too". Ca în original, iarba este „elastică", vîntul adia „de-a lungul" cîmpiilor. În părțile subliniate din traducere se recunosc soluții ce ar face cinste oricărui traducător. Cea mai admirabilă este poate „umbra lor tremurată" pentru „their speckled shadows". Aproape întreaga traducere întrunește calități care-i conferă prospețime și azi. Chiar tonul dialogului este adecvat : „Nu știi tu cîți oameni se nasc în fiecare minut, încep a trăi lucrul acesta minunat și ridicol — ha ! ha ! nici nu merită să vorbești serios — lucrul acesta ce se numește viață ?"

(Cf. „Did you never hear how many new performers enter on this — ha! ha! ha! it's impossible to speak gravely of it — on this preposterous and ridiculous business called Life — every minute?") Singura deosebire, care ni se pare interesantă, sugerînd fie existența ei în vreun intermediar, fie opinia personală a traducătorului, este că i se atribuie vieții calitatea de a fi un lucru „minunat și ridicol" în timp ce în original ea este „o afacere absurdă și ridicolă" („preposterous and ridiculous business"). Cea mai semnificativă abatere de la original nu constă în omisiuni sau greșeli de redare, ci în adăugirea cîtorva fraze prin care se dezvoltă un rechizitoriu la adresa războiului, rechizitoriu doar sugerat în original. Dickens a scris despre războiul în discuție: „Not half a dozen men agree to this hour on the cause or merits; and nobody, in short, ever knew anything distinct about it, but the mourners of the slain. Serious, too!" said the Doctor laughing. „Such a system". Toate sînt spuse mult mai explicit și mai melodramatic în traducere: „Nici șase oameni n-au fost pînă astăzi de o părere asupra cauzelor acestui război și asupra urmărilor lui. Pentru ce au murit de sabie atît amar de oameni! Cine a cîștigat din războiul purtat? Nimeni, nici regii, care au purtat războiul, n-au știut de ce-l poartă. Nimeni n-a știut ceva sigur despre asta, afară de cei ce jeleau smulgîndu-și părul și plîngînd pe cei căzuți în luptă." Nu numai viața idilică de la țară, deci, a fost atracția pentru traducător și pentru revista *Vatra* a acestei povestiri a lui Dickens, ci și contrastul prezentat cu o lume a războiului, a distrugerii umane și materiale. Chiar dacă *Lupta vieții*, a cărei acțiune este plasată în Anglia pastorală din secolul al XVIII-lea, exprimă o atitudine simplistă față de trecut [51], ea a oferit suficiente calități pentru a interesa cititorii de la sfîrșitul veacului al XIX-lea.

Moartea bețivului, apărută în *Vatra*, în traducerea lui Constantin Ramură, nu e cea mai bună bucată din volumul de schițe. Inclusă de Dickens în secțiunea *Tales*, *Moartea bețivului*, o zguduitoare poveste a decăderii umane prin viciu, are însă, cum am arătat, o

pronunțată notă moralizatoare, motiv pentru care a fost una dintre preferințele primilor traducători începînd cu I. Mani, în 1844. Se conta pe efectul educativ al cazului : un paznic ucis de „rachiul blestemat". Se știe că G. Coșbuc a susținut o campanie antialcoolică și preferința traducătorilor de la sfîrșitul secolului pentru *Moartea bețivului* s-ar putea să fi avut originea în această campanie. Publicarea succesivă a povestirii în *Vatra, Tribuna, Familia, România muncitoare* și mai tîrziu în volum poate fi legată de campania care a fost dusă atunci timp de mai mulți ani — nu atît împotriva băuturii în general cît mai ales împotriva alcoolismului. În multe din aceste traduceri cuvîntul „rachiu" va apare ca un adaos la textul original.

Vatra a publicat și o a treia traducere, în 1895, *Miss Evans și vulturul (Miss Evans and the Eagle),* tot din *Schițe*, realizată de Constantin Bauer, aceeași persoană care sub numele de Constantin Ramură a publicat traducerea *Morții bețivului* [52]. Această primă serie de traduceri publicate în diverse reviste a devenit posibilă pentru că traducătorii care l-au abordat pe Dickens nu au depins de interesele înguste ale unor editori, redactorii revistelor amintite fiind ei înșiși traducători sau scriitori consacrați.

Traducerile din această perioadă a receptării lui Dickens în țara noastră au fost toate publicate numai în „foițele" literare sau în reviste literare. Importanța revistelor pentru difuziunea scrierilor sale a mai fost subliniată. Absența de traduceri publicate în volum pînă în 1898 se poate explica prin lipsa de interes din partea editorilor care adesea au preferat să scoată romanțuri ieftine, în care predominau scene de dragoste de factură romantică și sentimentală.

Dickens a fost călduros îmbrățișat de scriitori și critici legați de mișcarea socialistă din ultimele două decenii. O bună parte din traducerile pe care le avem în această perioadă sînt direct legate de dorința redactorilor de la *Contemporanul* și *Lumea nouă* de a face cunoscută cititorilor proza lui. Este demn de notat că deși *Vatra* nu a fost o publicație socialistă, ea a avut, în ceea ce-l privește pe Dickens, aceeași preocupare de

a înlesni popularizarea marilor scriitori cu o tendință socială explicită în opera lor.

Cazul izolat al unei traduceri din deceniul al 5-lea datorată lui I. Mani poate fi pus în directă legătură cu împrejurările favorabile create de principiile după care se conducea publicația condusă de Bariţiu, adică promovarea traducerilor din scriitori englezi și germani. Că *Moartea beţivului* nu a fost urmată de traducerea altor schiţe sau fragmente din romane se explică prin faptul că Dickens nu devenise încă un scriitor destul de bine cunoscut și era nevoie ca critica să-i proclame originalitatea și mai ales atractivitatea pentru cititori înainte ca el să cîștige atenția traducătorilor.

Pe măsură ce numele lui Dickens a intrat tot mai mult în atenția criticilor, și pe măsură ce calitățile esențiale ale scrierilor sale au fost relevate, într-o perioadă în care însăși dezvoltarea societății românești stimula o atenție mai mare față de scrierile lui Dickens, numărul traducerilor din opera lui crește. Bariţiu, Maiorescu și Gherea nu au devenit ei înșiși traducători ai lui Dickens, însă este meritul lor de a fi creat o opinie critică favorabilă în jurul marelui scriitor. I. Mani, inspirat de orientările lui Bariţiu, ne-a dat prima traducere din Dickens. Sofia Nădejde, din cercul lui Gherea, a lucrat la traducerea unui roman de Dickens și, într-o perioadă de doi ani, a răspîndit o operă a scriitorului englez printre cititorii *Lumii noi*.

Prin încurajarea dată realismului popular și unor scriitori care îl ilustrau, T. Maiorescu a stimulat totodată o orientare mai largă în direcția cultivării în foiletoanele revistelor literare a scriitorilor străini care prin metoda lor au dat naștere acestui „realism popular". Așa se explică faptul că în *Tribuna* lui Slavici, de exemplu, autorii străini cei mai cultivați fuseseră menționați în studiul lui Maiorescu *Literatura română și străinătatea*, unde se făcea teoria „romanului popular" și unde, alături de alți scriitori străini, figura și Dickens.

În timp ce tema și cadrul din *Timpuri grele* erau în armonie cu ideile profesate în publicații socialiste, ca *Lumea nouă*, *Zi aniversară (The Battle of Life)* publi-

cată de *Vatra* este una dintre povestirile de Crăciun care prin evocarea unor aspecte de viață rurală era mai atractivă pentru altă categorie de cititori. Altfel spus, aceste prime traduceri ilustrează un sistem preferențial în abordarea operei lui Dickens.

Calitatea primelor traduceri este bună, ele avînd cel puțin meritul literalității. Folosirea intermediarelor a contribuit, fără îndoială, la unele omisiuni sau adaosuri, pe care le putem descoperi la compararea cu textul original. În același timp, sînt cazuri cînd chiar traducătorii noștri își iau libertatea să localizeze adăugînd la textul intermediar sau omițînd din el.

Traducerile din marile literaturi ale lumii au fost încurajate în tot cursul secolului al XIX-lea de către cei mai importanți reprezentanți ai vieții noastre culturale și literare — Gh. Asachi, Heliade, Barițiu, Odobescu, Dobrogeanu-Gherea, Titu Maiorescu etc. Cîțiva dintre cei mai mari scriitori și poeți — Eminescu, Caragiale, Coșbuc — au fost ei înșiși traducători. În privința calităților unei traduceri, corpusul de scrieri pe această temă oferă de mult un ghid chiar pentru traducătorii de azi, relevînd faptul că activitatea de traduceri merită o atenție similară cu cea care se acordă problemelor de literatură națională. Din păcate, atitudinea mercantilă a unor editori din acea perioadă a subminat uneori interesele literaturii.

Preferința traducătorilor pentru scrierile dickensiene mai accentuat sentimentale, moralizatoare și eventual de critică socială în prima perioadă a receptării indică o opțiune la noi pentru elementul educativ din creația sa. Într-adevăr, putem afirma, împreună cu Al. Duțu, că „în momentul în care Dickens este consacrat în cultura română, el se înscrie în rîndul scriitorilor militanți“ [53]. Momentul este marcat prin traducerea romanului *Timpuri grele*. Publicarea acestui roman în versiune românească este considerată de Mihnea Gheorghiu ca o etapă importantă în receptarea scriitorului. „Credem că unul din evenimentele de seamă în ceea ce privește traducerea clasicilor în românește a fost publicarea integrală a romanului *Timpuri grele*, tradus de Sofia Nădejde“ [54], scria Mihnea Gheorghiu,

găsind o adîncă semnificație în faptul că prima traducere integrală a unui roman de Dickens în românește a fost această carte, căreia H. Taine îi recunoscuse construcția trainică și valoarea poetică, situînd *Timpuri grele* printre operele de primă importanță ale moștenirii dickensiene.

Se mai rostesc uneori judecăți severe la adresa traducerilor din secolul trecut, dar nu trebuie uitat că, într-adevăr, luate în ansamblu ele au funcționat ca „un mare și rodnic laborator de lărgire, perfecționare și cizelare a limbii". Adevărata operă de artă nu poate fi desființată chiar prin mutilare și reducere la fragmente, ne spune Pareyson, pentru că întregul reclamă părțile, astfel încît „să nu existe mutilare care să poată dizolva întregul și suprima chemarea reciprocă a părților" [55]. Același proces acționează și-n cazul unei traduceri neizbutite în totalitate. Părțile în care se regăsesc valorile originalului vor susține ansamblul, în ciuda existenței unor fisuri în diferite puncte. Am mai dori să reținem aici ideea exprimată de Albert Guerard că „în literatură, adevărul, nu mai puțin decît frumusețea, depinde mai degrabă de nuanțe delicate și insesizabile decît de distincții ce pot fi ușor delimitate". Renumitul critic american avea în vedere chiar traducerile de literatură cînd făcea această afirmație și, foarte exigent în clasificare, împărțea traducerile în trei categorii, spunînd că „sînt cazuri în care traducerea poate fi condamnată ; sînt altele în care, oricît ar fi de necorespunzătoare, va servi ; mai sînt și de acelea în care cîștigul este incomparabil mai mare decît pierderea" [56]. Aproape toate traducerile din Dickens pot fi puse în ultimele două categorii. Mai este necesar să se rețină o precizare în legătură cu traducerile mai vechi și anume că „vechea teorie și practică a traducerii admitea omisiunea și adaosul, parafrazarea și schimbarea formei și adesea a stilului" [57]. Chiar traducerile slabe păstrează însă un nucleu important în operă, capabil să exercite o puternică influență în mediul receptor, așa cum opera lui Shakespeare, adeseori prost tradusă în trecut, a fost unul din fermenții cei mai activi în transformarea teatrului european.

b) **De la schiţe şi povestiri la romane în volum (1898—1944)**

A doua perioadă a receptării lui Dickens începe odată cu publicarea, în volum, la Craiova, de către editura Ralian şi Ignat Samitca, în colecţia „Cărţile copiilor", a traducerii lui *A Christmas Carol*. Aceasta a fost prima traducere din Dickens publicată în volum şi a apărut sub titlul *O noapte de Crăciun*. Povestire de Carol Dickens. Traducere de Marius [58].

Scopul colecţiei „Cărţile copiilor", anunţat de editori pe copertă, era de a relua tradiţia inaugurată de Anton Pann, ale cărui cărticele „au format mult timp un adevărat repertoriu de distracţiune intelectuală pentru copii şi începători". Intenţionînd să cultive dorinţa de lectură a acestei vîrste fragede, editura promitea să pună la dispoziţia părinţilor „un şir de scrieri ce cu încredere şi cu folos le vor putea da în mîna copiilor lor". Publicînd alternativ ceea ce literaturile străine au produs mai bun şi producţii originale, mai ales din literatura populară, colecţia era menită să constituie „un frumos şi bogat repertoriu pentru cultura intelectuală a copiilor noştri". *O noapte de Crăciun* a lui Dickens a apărut ca al doilea număr al colecţiei, după *Basme române* de Ispirescu. Din literatura engleză, urmau la rînd *Robinson Crusoe* de Defoe şi *Călătoriile lui Gulliver* de Swift.

Deşi această a doua perioadă este superioară celei dintîi, dat fiind că traducerile apar în mod sistematic în volum, ne grăbim să precizăm că realizarea Sofiei Nădejde de a fi tradus în întregime un roman de Dickens a fost egalată abia trei decenii mai tîrziu, cînd — în 1929 — a apărut *David Copperfield*.

Societatea românească a păşit în acest secol confruntată cu probleme acute de natură economică la sate ce au culminat cu răscoala ţărănească din 1907. Al doilea deceniu a împins România în vîrtejul primului război mondial şi în tot cursul celei de a doua jumătăţi a deceniului efortul principal a fost îndreptat în direcţia salvgardării independenţei şi suveranităţii noastre. Sfîr-

ştitul războiului a marcat începutul unei noi etape în viaţa politică prin formarea statului naţional unitar român iar în viaţa literară şi culturală prin apariţia primului nostru roman modern — *Ion* al lui Liviu Rebreanu (1920).

În primele decenii ale secolului au înflorit traducerile de poezie, realizate de poeţi ca G. Coşbuc. St. O. Iosif şi O. Goga, sublinia profesorul Constantin Ciopraga, constatînd că „proza, mai puţin norocoasă, încape pe mîna traducătorilor de ocazie ; primează adesea criteriul comercial“ [59]. În multe privinţe, această constatare se aplică şi traducerilor din Dickens.

Un schimb de scrisori între Simion Mehedinţi şi Tereza Stratilescu în decembrie 1906 şi ianuarie 1907 ne dă o anumită imagine despre situaţia traducerilor din ţara noastră la începutul secolului. Tereza Stratilescu, o persoană cultivată, care cunoştea engleza şi putea să citească această literatură în original, era o bună cunoscătoare a vieţii literare din Anglia. Simion Mehedinţi, redactorul de atunci al *Convorbirilor literare,* menţionase în scrisoarea sa traduceri din engleză care au apărut în ţara noastră la începutul acestui secol. Tereza Stratilescu scria : „am citit traduceri din romane engleze şi am citit şi originalele... şi m-am jurat în viaţă să nu traduc ! Dar recunosc că de s-ar găsi cineva să traducă romanele lui Walter Scott pentru tineretul nostru, ar face un serviciu neamului“. Într-o altă scrisoare către acelaşi corespondent, ea a făcut unele precizări : „În privinţa traducerilor, n-a fost ideea mea că «la ce să fie făcute ?», ci m-am gîndit că niciodată nu reproduc exact originalul ; iar, pe de altă parte, costă atîta muncă, încît trebuie o abnegaţie în adevăr mare să te apuci să scrii din nou o întreagă carte, în altă limbă, cînd în acelaşi timp tu ai putea ceti alte 50 şi să fii cu atîta mai folosit“ [60]. De aici concluzia : „Că pentru noi românii unele traduceri ar putea fi folositoare, nu rămîne îndoială — facă-le cei cari n-au altă treabă“.

Pe de altă parte, idealul de a traduce bogata literatură universală în limba marilor noştri clasici i-a animat pe literaţii şi oamenii de cultură în primele decenii ale veacului. Gala Galaction constata prin 1916 că s-au

realizat progrese față de sfîrșitul veacului trecut, dar pentru că sînt „sute de cărți celebre, pe care am dori să le citim într-o frumoasă limbă românească“, el îndemna să se meargă înainte cu hotărîre și convingerea că „vom ajunge să avem, într-o zi, cum au și alte popoare, o bibliotecă vastă de autori străini, definitiv și fericit cîntăriți în limba lui Hasdeu și a lui Eminescu“ [61].

În ceea ce-l privește pe Dickens, revistele literare au continuat să publice diverse versiuni ale aceleiași schițe — *Moartea bețivului* — apărută în *Tribuna, România muncitoare,* sau fragmente din *David Copperfield, Documentele postume...* sau *Nicholas Nickleby,* ca și alte schițe și povestiri în *Flacăra, Adevărul literar și artistic, Universul literar, Reporter, Scena* etc. Dar, așa cum am arătat, principala trăsătură a acestei perioade nu o mai constituie publicarea traducerilor în reviste literare sau ziare. Majoritatea lor au apărut în diverse colecții, în volume, din inițiativa caselor de editură. *Moartea bețivului, O noapte de Crăciun* (cu variante diferite ale titlului ca : *O seară de Crăciun, O poveste de Crăciun, Un poem de Crăciun, Strigoii), Vălul negru, Zi aniversară (Lupta vieții)* au fost publicate în volumașe separate și astfel scrierile lui Dickens au putut lua pentru întîia oară locul în rafturile bibliotecilor în limba română, ceea ce constituie o schimbare importantă pentru circulația numelui și operei sale. Traducerile ce apar în reviste nu au aceeași difuziune în timp și spațiu ca cele ce apar în volum.

După cum foarte bine observa Dan Grigorescu, în această perioadă „era pusă în circulație mai ales creația sentimentală a scriitorului, în care problematica socială era mai greu de detectat. Abia după 1929, unii scriitori ca V. Demetrius și Ion Pas prezintă cititorilor români opere cu o substanță epică mai densă, cu un tablou social mai complet : *David Copperfield* și *Documentele postume ale Clubului Pickwick*“ [62].

Tot mai mulți traducători ai lui Dickens ajung să cunoască limba engleză și astfel pot să apeleze la textul original, ceea ce face ca versiunile românești să cîștige în fidelitate față de acesta. Un caz ni-l oferă traducerea cu titlul *Cîntarea clopotelor (The Chimes),* realizată

de Gh. A. Teodoru și apărută în „foița“ ziarului *Prezentul* în 51 numere consecutive (483—534) în anii 1906—1907. Faptul că traducătorul cunoștea limba engleză reiese și dintr-un anunț dat de el la același ziar, prin care își oferea „metoda cu totul practică“ celor ce doreau să învețe limbile italiană și engleză. Confruntînd traducerea lui Teodoru cu originalul, am constatat destulă fidelitate față de acesta, existînd doar unele modificări nesemnificative. Cea mai bună ilustrare a folosirii originalului este oferită însă de cîteva fragmente redate din povestirea lui Dickens *The Holly Tree,* sub titlul eronat *Pomul sfînt* [63], de către Zoe I. Ghețu. Avem toate motivele să credem că această povestire a fost tradusă din original. Oricum se remarcă multă fidelitate față de acesta. Semnalăm cîteva localizări cît și traducerea unor nume proprii, ca „Elms“ prin „Ulmi“, „Shooter's Hill“ prin „Dealul Vînătorului“, unele inspirate și binevenite. Desigur, cînd pentru „A Bank of England five pound note, Cobbs“ traducătoarea localizînd scrie „O hîrtie de-o sută de lei în Banca Angliei, Cobbs“ s-au depășit limitele permise pentru localizări, chiar dacă amabilul Cobbs, auzind că-i vorba de o sumă așa de mare, spune : „Hei ! e-o grămadă de bani asta, domn' Harry“. Pentru exemplificarea modului cum a tradus Zoe I. Ghețu, am ales un fragment sugestiv pentru tema și tonul general al povestirii : „La urma urmii Boots mă întrebă dacă sunt de părere cu el în două puncte : mai întîi, că nu-s multe perechi de măritat așa de neștiutoare de orice înșelătorie ca ăști doi copii, și, al doilea, că ar fi un splendid lucru pentru multe perechi ce-au gînd de măritiș, de-ar putea fi oprite numai la timp și întoarse separat înapoi“.

Traducerea lui „Marius“, *O noapte de Crăciun,* după publicarea de către Samitca, în 1898, a fost tipărită și de alte case de editură. În colecția „Biblioteca pentru toți“ s-a scos *O noapte de Crăciun,* în mai multe ediții, ca nr. 312 al colecției. Astfel, după o primă ediție, în 1907, găsim o a doua ediție în 1916 și o a treia în 1928. Edițiile succesive nu au prilejuit însă nici o schimbare în textul traducerii, ceea ce înseamnă că editorii aveau o opinie favorabilă despre tălmăcirea respectivă, care

însă, cercetată atent, astăzi ne apare cu numeroase greşeli.

Consecinţele nefaste ale traducerii după un intermediar a povestirii lui Dickens *A Christmas Carol (O noapte de Crăciun)* au fost semnalate de Ana Canarache în *Cuvîntul liber,* în 1935. Lăudînd iniţiativa traducătorului de a oferi o versiune românească întrucît „nu toţi românii ştiu englezeşte ca să-l poată citi pe Dickens în original", Ana Canarache îşi exprimă regretul că nici traducătorul, al cărui nume nu îl indică, însă am stabilit că se referă la Paul B. Rareş, n-a ştiut engleza şi a trebuit să-l transpună pe Dickens din franţuzeşte, fapt trădat de încercările sale de a tălmăci jocurile de cuvinte ale francezului şi, nereuşind, a recurs la explicarea lor în subsol. Fără să confrunte versiunea românească blamată cu originalul şi nici cu intermediarul, Ana Canarache analizează doar exprimarea românească, găsind suficiente forme stîngace pentru a observa că „evident, nu eşti obligat să faci traduceri, dar nu eşti obligat nici să faci traduceri dacă sarcina îţi depăşeşte puterile". În adevăr, în această traducere se găsesc nepotriviri, erori, dovezi de neînţelegere şi inexactităţi, dar ceea ce este mai grav — şi iarăşi sîntem de acord cu opinia exprimată atunci de Ana Canarache — există pasaje întregi absolut neinteligibile aproape la fiecare pagină. Aşa că este îndreptăţită concluzia că dintr-o admirabilă povestire „cu cel mai frumos şi melodios stil, ritmat ca o poemă în versuri albe, traducerea românească a făcut ceva monstruos, diform şi absurd, care nu poate decît să dezguste pe cititori" [64].

După versiunile lui I. Mani şi Constantin Ramură, *Moartea beţivului* a fost reluată de Al. Costin. Versiunea acestuia din urmă a fost publicată în 1912 la Tipografia Cooperativa „Poporul", în colecţia „Viitorul", conţinînd acelaşi text care apăruse în patru numere consecutive ale *României muncitoare,* în 1908. Traducerea lui Al. Costin, bazată, se pare, pe un intermediar german (Henry devine Heinrich) are multe omisiuni, rareori putîndu-se recunoaşte textul original. Fără a insista prea mult asupra versiunii lui Al. Costin, din care lipsesc paragrafe, probabil din cauza absenţei lor şi din interme-

diar, următorul exemplu poate fi edificator : „He gazed from *child to child,* but when *a weeping eye met his,* he quailed beneath its look“ a fost tradus prin : „Privirea sa rătăcea de la *un asistent la altul,* dar pe cînd *ochii săi scăldați în lacrimi* întîlniră pe acei ai fiicei sale, tresări“.

Vălul negru apare, de asemenea, în mai multe variante, tot în volum, singură sau împreună cu alte povestiri. După ce în 1918 ea face parte din colecția „Scriitori celebri“ editată de L. Rebreanu, împreună cu o altă povestire luată din *Schițe* și anume *Sensibilitatea (Sentiment),* ea figurează, un an mai tîrziu, în colecția „Luceafărul“ sub titlul *O femeie ciudată,* împreună cu schița *Doctors' Commons* (căreia i se păstrează titlul original). Acestea au fost traduse de către Radu F. Soreanu din original, dacă ar fi să acceptăm afirmația editorilor cuprinsă într-o mică notiță inserată la începutul traducerii. Confruntînd textele cu originalul, găsim multe pasaje fidele acestuia, însă prezența lui „Paulskette“ pentru „Paul's Chain“ ar sugera prezența unui intermediar german. Apoi traducerea omite destul de multe cuvinte, ca în cazul adjectivelor descriptive din următorul text : „We paused before a small, green-baized, brass-headed nailed door, which yielding to our push...“ este redus la „ne oprirăm în fața unei portițe, aceasta era numai sprijinită“.

O traducere a *Luptei vieții (The Battle of Life)* a fost publicată, în 1918, de *Scena,* un periodic care se ocupa de viața literară și teatrală. Traducerea a fost realizată de Elena C. Dimitriu. Același text a fost publicat, peste două decenii, în colecția „Scriitori celebri“, cu ilustrații făcute de pictorul Paul Popescu-Molda. O notă preceda ambele apariții, apreciindu-se că traducătoarea s-a străduit să respecte spiritul originalului și a reușit în bună măsură, ceea ce, se spunea în continuare, nu este ușor cînd este vorba de arta lui Dickens. Această notă este un indiciu privind conștiința din partea traducătorilor și editorilor că le incumbă o mare răspundere atunci cînd fac transpunerea unui mare scriitor în limba noastră. Dealtfel, în perioada interbelică chestiunea calității traducerilor a făcut obiectul multor intervenții

în presa literară. Mari personalități, precum G. Ibrăileanu, insistau asupra acestor aspecte oricînd aveau prilejul, continuînd preocupările anterioare ale lui Dobrogeanu-Gherea. Un critic din acel timp scria : „Traducem de cîtva timp încoace marile opere ale omenirii : aceasta e bine. Dar nu este destul [...] Trebuie să le realizăm la un înalt nivel artistic“ [65].

Toate cele arătate sînt evoluții pozitive care vor conduce la apariția unui volum din *Documentele postume ale clubului Pickwick* și a lui *David Copperfield* în trei volume, în 1929. Romanul românesc, el însuși, ajunsese la vîrsta maturității la începutul acestei perioade.

Traducătorii lui Dickens s-au apropiat de romanele sale cu mai multă ezitare decît de schițe și povestiri. După scurtul fragment din *David Copperfield* publicat în *Flacăra*, în 1911, sub titlul *Dnul și Dna Micouber (Din timpurile lui Dickens)*, unele fragmente din *Documentele postume...* și *Nicholas Nickleby* vor apărea opt ani mai tîrziu în traducerea lui Al. Iacobescu într-un volum intitulat *Și lacrimile curgeau...*, scos de Editura românească în 1920. Titlul volumului *Și lacrimile curgeau...* este dat de cuvintele întîlnite în prima povestire, *Reîntoarcerea ocnașului*, în care apare fraza „dar nu mai era nimeni ca să o citească împreună cu ea și lacrimile-i curgeau peste pagini...“, o reproducere a lui „but there was no one to read it with her, and the tears fell thick and fast upon the book“ din povestirea interpolată *The Convict's Return*. O scurtă notiță biografică inserată la începutul volumului informa cititorii că Dickens „și-a întrerupt studiile deseori numai pentru marea dragoste ce avea pentru literatură“, că limba lui e „curată și plină de neologisme“ și că preocuparea sa principală a fost pentru viața poporului de jos. Deși volumul nu conținea nuvele, ci schițe și povestiri intercalate în romane, acestea au fost considerate ca atare. Aici găsim *Reîntoarcerea ocnașului*, luată din *Documentele postume...* (cap. VI), *Vălul negru* (o schiță), *Clovnul* (din *Documentele postume*, cap. III), *Surorile* (din *Nicholas Nickleby*, cap. VI). *Paraclisierul* (din *Documentele postume*, cap. XXIX). Cum se poate vedea, cu excepția *Vălului negru*, toate celelalte bucăți sînt povestiri inter-

polate, care nu sînt chiar nuvele ci povestiri sentimentale şi de groază folosite de Dickens pentru efecte de contrast exclusiv în primele sale romane *Documentele postume...* şi *Nicholas Nickleby*. Aceste fragmente vin douăzeci şi cinci de ani după traducerea *Timpurilor grele* şi încă aproape zece ani vor trece înainte ca romanele lui Dickens să fie abordate mai serios de către traducători.

Cu excepţia romanelor *David Copperfield* şi *Documentele postume...*, în afara publicării unei a treia ediţii a povestirii *O noapte de Crăciun*, tradusă de „Marius", şi a unui fragment din *David Copperfield* în *Adevărul literar şi artistic*, în anii douăzeci a mai apărut *Graiul umbrelor* în traducerea Magdei Dem. Nicolaescu, în 1926, în colecţia „Lectura. Floarea literaturilor străine". În această penurie de traduceri dickensiene, evenimentul publicării a două romane în acelaşi an trebuie considerat ca fiind excepţional. Se poate spune că tot ce s-a făcut înainte a pregătit doar calea pentru *David Copperfield* în această traducere completă în trei volume.

În 1929, s-au publicat aşadar două romane de Dickens în limba română. Chiar dacă numai jumătate din *Documentele postume ale clubului Pickwick*, în traducerea fragmentară a lui G. I. Crivăţ, a fost publicată de Editura Univers sub titlul *Călătoriile, studiile şi aventurile Domnului Pickwick*, acesta a însemnat un mare pas înainte. În acelaşi an, a apărut *David Copperfield*, în traducerea completă a lui V. Demetrius.

Primul roman al său, cel care i-a adus popularitatea şi l-a făcut peste noapte cel mai mare romancier în viaţă, a fost tradus în română după un intermediar incomplet. Dealtfel, pe coperta volumului publicat de Univers se menţionează : „Din *Documentele postume ale Clubului Pickwick*". Deşi pe copertă şi pe pagina de titlu este scris „vol. I", al doilea nu a mai apărut. Marele număr de omisiuni din acest volum nu mai surprinde, după menţiunea de pe copertă că ni se oferă doar o parte din roman. Aceste omisiuni variază de la propoziţii şi fraze pînă la paragrafe şi capitole aproape întregi. Unele părţi sînt rezumate. Povestirile interpolate nu sînt traduse deloc. În cazul povestirii *Întoarcerea*

ocnașului se dă după titlu și un succint rezumat : „Este vorba de întoarcerea pe calea binelui a unui copil rău, care între alte nelegiuri provocase și moartea mame-si și a tată-său“, ceea ce nu redă decît vag și inexact conținutul povestirii. Aceasta este urmată de traducerea ultimului paragraf din capitolul VI, întreaga poveste fiind terminată cu două fraze care nu se găsesc în original : „Efectele unei asemenea bisericești pilde sunt întotdeauna urmate de reflecțiuni ce tulbură pacinicile obiceiuri și în special somnul. Noroc însă că filozoful și voiajorii putură să amîne pentru mai tîrziu aceste reflecțiuni“. O descriere satirică a biroului firmei de avocați Dodson și Fogg lipsește, ca și discuția dintre ocupanții săi, din care se pot desprinde trăsături negative ale oamenilor legii.

Traducerea este plină de expresii ciudate ca „ministru în ale Evangheliei“ pentru „minister of the Gospel“, și traduceri greșite ca „om de afaceri“ pentru „solicitor“ etc. Pe de altă parte, întîlnim și unele localizări interesante. Una din acestea face posibil un joc de cuvinte. Astfel, Wilmot Snipe devine Wilmot Becatz (cf. Snipe-becață), după care „snipe“ (substantiv comun) devine „sitari și gîște“ („great family-Snipes-very“ se redă prin „familie mare, sitari și gîște, familie numeroasă“). Vorbirea lui Tony Weller este destul de colorată : „Ia igzemplu de la tat-tu, copilul meu, și păzește-te de văduve toată viața ta, specialmente dacă ții [în loc de „țin“] un han, Sam“. Sînt și alte exemple numeroase de astfel de vorbire agramată : *educez, mitodă, pretin, rumatism.* „I wondered to see the gen'l'm'n so familiar with his servant“ este redat prin „Nu pricepeam cum de un gen'l'm'n să fie așa în femelie cu sluga lui“. „It's a capital prescription“ devine „E o prescripție de capital“, în loc de „E o rețetă grozavă“.

David Copperfield, în traducerea lui V. Demetrius, publicat în trei volume la Editura „Cultura românească“, fiecare volum purtînd un subtitlu care nu există în original (I. Suferințele unui copil ; II. Zorile unor zile mai bune ; III. Iubire și glorie) poartă pe pagina titlu următoarea mențiune : „Verificat după textul englez de Th. Eucharis“, care este, pe de o parte, o recunoaștere

că traducerea s-a făcut după un intermediar, iar pe de altă parte, o asigurare că discrepanța dintre original și traducere a fost redusă prin această confruntare.

Primul traducător al lui *David Copperfied*, poetul și romancierul V. Demetrius, s-a ridicat, ca și eroul romanului tălmăcit de el, din clasa celor de jos. A fost o vreme muncitor. Făcîndu-și debutul în literatură la *Viața socială* a lui N. D. Cocea, el a fost colaborator permanent la *Sburătorul* lui Lovinescu și la revista antifascistă *Cuvîntul liber* și director al colecției de literatură „Biblioteca pentru toți". Romanele sale *Orașul bucuriei, Domnul deputat, Domnul colonel* sînt toate descrieri ale vieții sociale românești de la începutul secolului nostru, inspirate din viața celor aruncați la periferia societății [66]. Demetrius aducea în literatură gravele aspecte din suburbii și drama particulară a oamenilor simpli, copleșiți de problemele vieții, dintr-un oraș mare. A fost un scriitor plin de promisiuni, foarte bine cunoscut în cercurile literare din București [67], un prieten apropiat al lui Arghezi, N. D. Cocea și Victor Eftimiu. El s-a ocupat de tălmăcirea marilor opere ale literaturii universale, „alegînd spre a pune în circulație în limba română acele cărți menite să întețească dragostea de slovă, să sporească dragostea și omenia" [68]. Este posibil ca, așa cum arăta C. Șăineanu, într-un studiu închinat lui [69], Demetrius să-și fi sacrificat propria carieră literară în favoarea treburilor mărunte pe care a trebuit să le facă pentru a trăi, însă posteritatea își va aminti de el și pentru traducerile din Balzac, Stendhal, Blasco Ibanez și Hoffmann. Din literatura engleză a tradus *Macbeth* al lui Shakespeare și *David Copperfield* de Dickens.

Traducerii lui V. Demetrius putem să-i aducem multe reproșuri, însă în mare măsură deficiențele se datorează folosirii unui intermediar care în mod inevitabil și-a transmis deficiențele sale, îndeosebi în privința frazei lui Dickens sau a subtilităților dialogului. I se mai pot reproșa acestei prime ediții a romanului în limba română neglijențe, inconsecvențe și proasta execuție tipografică. În ciuda unor stîngăcii, *David Copperfield* este prima traducere completă a unui roman de Dickens care a apă-

rut în volum, ceea ce a dat cititorilor români posibilitatea să se apropie de Dickens mai mult decît orice traducere anterioară.

Traducerea lui V. Demetrius, cu toate lipsurile sale, rămîne o realizare apreciabilă. Fără îndoială, ea nu este la înălțimea exigențelor de azi și nici nu credem că este recomandabil ca cineva să judece traducerile din trecut în lumina cunoștințelor noastre actuale. Cu ocazia analizării versiunilor românești ale lui *David Copperfield*, profesorul Mihail Bogdan făcea observația corectă și pe deplin justificată că versiunea pe care ne-a lăsat-o V. Demetrius „poartă amprenta unei perioade din cultura noastră cînd literatura engleză mai pătrundea la noi prin intermediare în alte limbi“ [70]. În cazul acestei traduceri nu vom face o comparație cu intermediarul, interesați fiind să stabilim mai ales dacă sensurile din original s-au transmis și pentru aceasta, ilustrativ, vom oferi un scurt fragment de la începutul primului capitol : „Ziua și ceasul nașterii mele venite, *îngrijorarea mamei* și *din vecinătate cîteva cumetre*, care-mi purtau strașnic de grijă cu multe luni înainte de a putea face cunoștință, împreună se rostiră întîi : că soarta mea vrea să fiu nenorocit în viață ; al doilea : că voi avea darul să văd aevea năluci și duhuri, Dealtfel, orice copil, fată sau băiat, născut într-o vineri curînd după miezul nopții, are, zic ele, aceste două daruri, lucru hotărît“. Prima sintagmă subliniată nu există în original, iar cea de a doua este greșit construită. În rest se redă în întregime sensul : „In consideration of the day and hour of my birth, it was declared by the nurse, and by some women in the neighbourhood who had taken a lively interest in me several months before there was any posibility of our becoming personally aquainted, first, that I was destined to be unlucky in life, and secondly, that I was privileged to see ghosts and spirits ; both these gifts inevitably attaching, as they believed, to all unlucky infants of either gender, born towards the small hours on a Friday night“.

Apariția tîrzie a lui *David Copperfield* l-a lipsit multă vreme pe cititorul român de o operă remarcabilă din literatura universală. Fără îndoială, unii vor fi

citit romanul în alte limbi și își vor fi dat seama de măiestria cu care Dickens explorase universul copilăriei cu mult înainte ca Daudet să fi făcut același lucru în *Jack* [71]. Dar *David Copperfield* a fost trecut cu vederea chiar într-un studiu dealtfel foarte bine documentat despre copilul în literatură [72]. Daudet a mers pe drumul deschis de Dickens încă prin *Oliver Twist,* dar creațiile acestuia din urmă erau mai puțin cunoscute la noi decît acelea ale romancierului francez, ceea ce explică poate absența lui în studiul menționat.

Cum o nouă traducere completă a lui *David Copperfield* nu va apărea decît în 1957, versiunea lui Demetrius a servit mai mult de un sfert de secol ca legătura cea mai importantă între cititorul român și acest roman [23]. Între timp, însă, au mai existat și alte căi prin care *David Copperfield* a fost popularizat în România. În 1932, teatrele naționale din București și Cluj au pus în scenă, simultan, piesa francezului Max Maurey care era o dramatizare a romanului — doar a părții care se ocupă de copilărie — și purta același titlu. Piesa a fost jucată pe durata a două stagiuni. În cronicile dramatice ale timpului s-au făcut comentarii nu numai despre piesă și modul cum a fost jucată ci și despre Dickens. Astfel, în ziarul *Rampa,* la 22 septembrie 1932, după ce se precizează că este prima piesă străină în stagiune, citim : „l-am retrăit, cîteva ceasuri, pe Dickensul copilăriei noastre, magicianul incomparabil, poetul subtil al bucuriei și durerei, Dickens surîzătorul și îndureratul". Referindu-se la calitățile romanului adaptat de Maurey, cronicarul scrie că „adîncimea lui Dickens e atmosfera, e amănuntul, create printr-o artă de cizelare, gingașă, sensibilă" și chiar dacă datorită exigențelor scenei adaptatorul a trebuit să sacrifice unele detalii, el „redă, în schimb, cu fidelitate, mediul, conturul personagiilor, nuanțele sufletești ale conflictului". Efectul spectacolului asupra auditorului a fost deosebit de puternic, „destinul lui David Copperfield, zugrăvit cu atîta compasiune, a emoționat și pe la ochi au fluturat, discret, batistele". La aceasta a contribuit, desigur, regia, montajul și distribuția excelentă („Rareori o distribuție atît de bogat alcătuită, rareori un joc atît de frumos de ansam-

blu"), dîndu-şi concursul Elena Galaction (David), N. Soreanu (Micawber), G. Calboreanu (Murdstone), G. Stoenescu (Uriah Heep), Marietta Sadova (Betsey Trotwood) precum şi Sonia Cluceru, I. Finteşteanu şi N. Polizu. Datorită nivelului ridicat al interpretării, cronicarul îi prevedea „un succes apreciabil şi de durată" [74]. Spectacolul din Cluj cu aceeaşi piesă a fost comentat în *Hyperion* tot ca un succes, ţinînd de „grandoarea artei adevărate" în ciuda slăbiciunii intrinseci a piesei : „Lumea de canalii şi de briganzi care terorizează şi exploatează pe micul David... a fost redată cu o veracitate care te făcea să crispezi". Toţi actorii au fost elogiaţi pentru modul cum au jucat. Ştefan Braborescu, director de scenă al acestui spectacol, l-a interpretat pe Micawber, Titus Lapteş pe Murdstone, iar Daia Nicoară „a reliefat cu talent şi pricepere artistică suferinţele, bucuriile şi îndurările micului David, făcînd o creaţie care o fixează între artistele cu necontestabil talent" [75]. Opinii mai puţin favorabile despre piesă se găsesc în *România literară* care la rubrica „provincia" s-a ocupat, într-un scurt comentariu, de spectacolul cu piesa lui Maurey la Cluj. Critica este îndreptată mai ales împotriva modului cum a fost realizată adaptarea romanului, Max Maurey reuşind doar „ici-colo să redea unele momente caracteristice ale romanului lui Dickens", piesa nefiind decît o „comedie larmoyante", în care pînă la urmă „virtutea — fireşte — triumfă, cei «răi» sunt demascaţi şi umiliţi, iar copilul cel bun va fi apărat şi educat de paşnica-i mătuşă" [76]. Interpretarea e apreciată ca „satisfăctoare". În sfîrşit, trebuie să menţionăm cronica publicată în *Adevărul literar şi artistic* în care L. Sebastian scrie că „ în afară de *Fraţii Karamazov* al lui Jaques Copeau, nu cunoaştem o dramatizare mai fericită a unui roman celebru" şi că „ajutat de mîna maestră a d-lui Enescu, Teatrul Naţional a dat un spectacol desăvîrşit" [77]. El dă o înaltă apreciere interpretării fiecărui rol, în frunte cu G. Calboreanu.

Aceste cronici ne dau posibilitatea să observăm că dramatizarea lui Max Maurey, pusă în scenă la două teatre naţionale, a contribuit, la scurt timp după apariţia traducerii lui V. Demetrius, la răspîndirea ideilor

cuprinse în romanul lui Dickens. Ne putem imagina că miile de spectatori din anii 1932—34 de la Cluj și București au ajuns mai aproape de înțelegerea lui Dickens după ce l-au văzut pe David Copperfield pe scenă. Cronicile au avut de asemenea efectul de a atrage atenția asupra scriitorului și a romanului după care s-a făcut adaptarea. Menționăm că prin 1935 a rulat la noi filmul *David Copperfield,* turnat cu un an înainte în S.U.A., în regia lui George Cukor.

O adaptare în proză a romanului — de fapt o versiune prescurtată — a realizat Victoria Amăzăreanu prezentînd, în 1937, întreaga poveste a lui David Copperfield condensată în 238 pagini în colecția „Biblioteca noastră" nr. 12, scoasă de editura Socec din București [78]. Cam în aceeași perioadă, Editura „Ioan Călinescu" din Buzău a publicat o prelucrare a romanului făcută de Panait Nicolae, autor și al unei prefețe în care îi îndeamnă pe tinerii cititori să se apropie de cartea lui Dickens cu încredere pentru că *David Copperfield* este „unul din cele mai răspîndite romane pentru tineret de pe întregul glob", că aceasta este „cartea de căpătîi a tineretului dornic de cultură". Panait Nicolae face o succintă prezentare a artei romanului, subliniind realismul psihologic al personajelor și atrăgînd atenția că în acest roman Dickens nu zugrăvește o epocă ci „eternizează lumea de ieri, de azi și de mîine, lumea cu patimile, cu durerile și cu bucuriile ei". Mărturisind că a citit cartea pe cînd era copil, Panait Nicolae scrie că tinerețea lui a fost asemănătoare cu cea a lui David Copperfield : „Tinerețea mea se contopea cu a micuțului David Copperfield, viețile noastre porneau și se sfîrșeau aidoma. Regăseam în sufletul lui ceva din sufletul meu" [79]. Dincolo de importanța unei atare mărturisiri pentru ecoul lui *David Copperfield* în România, merită subliniată dorința lui Panait Nicolae de a familiariza pe tinerii cititori cu situațiile realiste din roman.

În prelucrarea amintită David Copperfield, eroul romanului, devine scoțian : „Sunt născut, dacă nu mă înșel, într-o vineri, noaptea, în Blunderstone, în Scoția". În textul original este amintită Scoția, dar cu alt scop : „as they say in Scotland" (cum se spune în Scoția). Apar

apoi tot felul de inconsecvențe (eventuale greșeli de tipar) : astfel Jara, Jeana, Jana (pentru Jane Murdstone). Numele lui Ham a fost schimbat în Han. În Anglia circulă bani românești : „I-am dat numaidecît cei 7 lei de la Peggotty".

Evident, cartea care a apărut la Buzău este doar o copie palidă a romanului, mai mult o imitație decît o prescurtare. Personajele și evenimentele principale sînt păstrate (pînă la căsătoria lui David cu Dora), dar cu greu poți recunoaște anvergura și suflul panoramic al originalului. Totuși narațiunea se desfășoară la persoana întîi și scenele principale sînt incluse. Numai că în 64 de pagini (nouă capitole) au fost condensate circa 45 de capitole (cam două treimi din roman). Însă Panait Nicolae reușește să traducă inspirat, pagini care uneori se ridică la ritmul originalului : „David Copperfield se odihnește azi după o viață de luptă. Căci suferința din copilărie e mare. E cea mai primejdioasă suferință din viața unui om. Însă sînt mulțumit că am pătimit atît. Am învățat că nici o fericire nu poate fi cîștigată fără luptă și mai ales fără durere" [80].

La zece ani după *David Copperfield,* a apărut traducerea completă a *Documentelor postume ale clubului Pickwick,* în două volume, la editura „Cugetarea", în colecția „mari romane clasice" în care s-au publicat *Mizerabilii, Crimă și pedeapsă* și *Don Quijote.* Această traducere a fost realizată de scriitorul Ion Pas, al cărui nume în literatura română e legat de zugrăvirea suburbiei. Ca și Demetrius, Ion Pas a făcut traduceri și din alți autori, între care *Bîlciul deșertăciunilor* de W. M. Thackeray, în 1941.

Aventurile D-lui Pickwick a fost tradus după o versiune franceză, publicată în colecția Hachette (*Aventures de Monsieur Pickwick,* traduit avec l'autorisation de l'auteur sous la direction de P. Lorain, par P. Grolier, Paris, 1900), ceea ce am putut stabili prin compararea textelor. Ion Pas a reprodus fidel textul francez, care se dovedește un intermediar acceptabil, nefiind abateri prea grave de la original. Stilul versiunii lui Ion Pas este cursiv, marcînd un progres simțitor în tălmăcirea lui Dickens. Pentru a vedea calitatea acestei tra-

duceri, cititorul este invitat să o compare deopotrivă cu originalul și cu intermediarul francez :

Textul original : „There never was a nicer woman as a widder, than that'ere second wenture o' mine-a sweet creetur she was, Sammy ; all I can say on her now, is, that she was such an uncommon pleasant widder, it's a great pity she ever changed her condition. She don't act as a wife, Sammy."

Ion Pas (1939) : „Nu s-a pomenit o femeie mai frumoasă ca femeia asta a mea de-a doua. Era o ființă dulce, Sammy, și tot ce pot să-ți spun acum e asta : pentru că era o văduvă așa de extra, e păcat că și-a schimbat felul. Ca nevastă nu e bună, Sammy."

Versiunea franceză : „J' n'y a jamais evu une plus belle que ma seconde. Une douce criature que c'était, Sammy, et tout ce que je peux dire à présent, c'est ça : pisqu'elle faisait une si extrasuperfine veuve, c'est ben domage qu'elle ait changé de condition. Elle ne réussit pas pour une femme, Sammy."

Se poate observa în textul românesc că toate elementele originalului sînt păstrate, însă o verificare mai atentă ne trimite la intermediarul francez care este o copie bună a originalului. Sintaxa, punctuația, alegerea expresiilor (o văduvă așa de extra — une si extrasuperfine veuve) — toate indică sursa. O traducere făcută după un intermediar reușit nu se îndepărtează prea mult de original, mai ales dacă traducătorul stăpînește arta scrisului. Avînd acum dovada că Ion Pas a folosit un intermediar satisfăcător, să mai dăm o ilustrare a modului cum acesta a fost transpus în română :

Versiunea franceză : „Fort hereux d'apprendre ça, mossieu. J'ai pris beaucoup de peine pour son éducation, mossieu. J'y ai laissé rouler les rues tout petiot pour qu'il sache se tirer d'affaire tout seul, mossieu ; la véritable méthode pour rendre un jeune homme malin.

Ion Pas (1939) : „Mă bucur foarte mult că aud asta, dom'le. Mi-am dat multă osteneală pentru creșterea lui, dom'le. L-am lăsat să se tăvălească pe străzi de mic, dom'le, ca să știe să se descurce singur ; asta e adevărata metodă ca să faci pe un flăcău isteț."

Traducerea completă a *Documentelor postume...*, al treilea roman care s-a bucurat de atenție înainte de 1944, constituie un moment deosebit în receptarea lui Dickens în țara noastră. Prin această traducere Ion Pas a adus o contribuție importantă la o mai bună cunoaștere a romancierului de către publicul român și poate că în anii aceia de tensiune, pericole și nelinişti cauzate de norii grei ai războiului și fascismului nu se putea oferi cititorului o lectură mai plină de optimism și de dragoste de viață decît aceea desfășurînd aventurile incomparabilului domn Pickwick, în compania sfătosului și hîtrului său servitor, Sam Weller.

Perioada mijlocie a receptării lui Dickens este mai bogată în traduceri, publicate mai ales în volum. Folosirea intermediarelor franceze sau germane a continuat și chiar cînd editorii anunțau că s-a recurs la versiunea originală, textul trădează apelul cel puțin parțial la o sursă intermediară. Deși în unele cazuri versiuni intermediare precare au cauzat multe neajunsuri și textului românesc, în general rezultatul traducerii după intermediar nu a fost cu totul nesatisfăcător. Cînd traducătorul a fost și scriitor, Dickens a fost restituit cititorului român într-o formă acceptabilă, ceea ce sprijină încheierea că franceza și germana au servit foarte bine ca intermediare. Cînd una, două sau mai multe cărți, romane sau povestiri, au fost traduse cu succes după asemenea versiuni, se poate presupune fără a greși că s-ar fi realizat mult mai mult dacă ar fi conlucrat și alți factori, cum ar fi interesul din partea caselor de editură, disponibilitățile materiale pentru eventualii traducători dispuși să se lupte cu romanele voluminoase și — sub aspectul limbii — destul de dificile ale lui Dickens.

c) Restituirea operei lui Dickens cititorilor români

Perioada contemporană a receptării lui Dickens este caracterizată printr-o schimbare radicală a numărului și calității traducerilor. Nu poți să nu fii entuziasmat cînd

treci în revistă, și sub acest unghi, ultimii treizeci de ani, perioadă care ne-a restituit aproape întreaga operă a lui Dickens, în mai multe ediții uneori.

Noile condiții create după 1944 au fost decisive pentru activitatea asiduă de traducere, care urmează să pună la dispoziția cititorilor marile opere literare ale lumii. Noua politică culturală prevedea o activitate sistematică și organizată în domeniul traducerii și publicării operelor valoroase care să contribuie la îmbogățirea vieții spirituale a poporului român. Pentru prima oară în istoria noastră culturală activitatea de editare a fost astfel organizată, încît traducerea sistematică a clasicilor literaturii universale, tălmăcirea lor în veșmînt românesc, să devină o trăsătură esențială a culturii române. Visurile unor înaintași ca Heliade și Gherea s-au împlinit prin inițierea unor colecții cuprinzînd ceea ce este mai bun în literatura diverselor țări. Atenția permanentă a editorilor cu privire la calitatea versiunilor oferite spre publicare, simțul civic al traducătorilor și atașamentul lor profesional au contribuit ca activitatea de traduceri să fie ridicată la rangul unei îndeletniciri respectate de întreaga societate. Mulți scriitori și critici de seamă au acordat o atenție constantă traducerilor, publicînd numeroase articole și studii pe această temă. Între aceștia se cuvin amintiți Lucian Blaga, Tudor Vianu, Cezar Petrescu, Al. Philippide și alții.

Ch. Dickens a fost mereu în atenția editurilor noastre, care au programat sistematic romanele sale, în volume îngrijite, de o frumoasă ținută. Calitatea acestor traduceri este incomparabil superioară față de tot ce se realizase înainte. Conștiința crescîndă a traducătorilor dickensieni privind necesitatea de a face din tălmăcire o operă de artă comparabilă cu originalul a dus la o îmbunătățire simțitoare a calității versiunilor românești.

Chiar la începutul perioadei de care ne ocupăm, în 1945, a apărut un mic volum de *Povestiri de Crăciun* în traducerea lui Al. Iacobescu, la editura „Pro Pace". Intrau în acest volum *Un cîntec de Crăciun* și *Vălul negru*, bucata a doua fiind de fapt aceeași povestire din volumul de *Schițe* pe care Al. Iacobescu o mai tradu-

sese în 1920 și care nu face parte din *Povestirile de Crăciun (Christmas Stories)*. Într-o notiță inserată la începutul volumului editorul lămurea că printre „nuvelele“ nepublicate erau *Greierul de pe vatră, Clopotele* și *Întoarcerea ocnașului* și promitea că vor apărea într-un alt volum. Din nou o povestire interpolată în *Documentele postume...* (e vorba de *Întoarcerea ocnașului)* era dată ca „nuvelă“ și „povestire de Crăciun“. Această confuzie a editorului provenea din faptul că informația sa era bazată pe o versiune intermediară; care, evident, trebuie să fi conținut această combinație de schițe și povestiri interpolate, împreună cu „povestirile de Crăciun“ propriu-zise.

Numai folosirea unui intermediar de către Al. Iacobescu a putut produce o modificare așa de ciudată față de original, cum se poate observa din următoarea comparație, în care textul românesc aproape că-l dublează pe cel englez, unele elemente ale acestuia regăsindu-se vag în prima parte a versiunii românești, iar actele în a doua :

„Walk in, Sir“, he said in a low tone. The surgeon did so, and the man having secured the door again, by the chain, led the way to a small back parlour at the extremity of the passage“. *(Black Veil)*

„Fiți bun și intrați, domnule. Medicul făcu cîțiva pași de-a lungul coridorului, cheia și zăvoarele deveneau un fel de obstacol în calea oricărei vizite neașteptate.

Vă rog să treceți pe aici, domnule. Și medicul fu călăuzit spre un mic apartament care se afla la capătul gangului.“ *(Vălul negru)*

În aceeași traducere întîlnim formulări de genul „Scrooge orbecăi drumul patului“ pentru „Scrooge went to bed again“, „ministers“ este tradus prin „miniștri“ în loc de „pastori“ și în acest fel „It comes from other regions[...] and is conveyed by other ministers to other kind of men“ devine „ele sunt aduse de alți miniștri, altor specii de oameni decît d-ta“. Semnalăm aceste exemple de traducere eronată numai pentru a sublinia ideea că procesul de perfecționare a acestei activități nu a început în mod automat după 1944 și că

atît timp cît traducătorii s-au bazat pe surse intermediare și nu pe original a existat riscul unei erori provenite din slăbiciunile textului intermediar Numai cînd traducătorul folosind un intermediar a procedat totuși la o confruntare cu originalul s-a ajuns la traduceri acceptabile sub aspectul fidelității față de stilul scriitorului. Bineînțeles că eliminarea completă a intermediarului a asigurat drumul cel mai scurt spre spiritul adevărat al operei.

În 1947, a apărut traducerea *Marilor speranțe* de către Vera Călin. Această versiune, într-o formă îmbunătățită, a fost publicată în 1949, ca ediția a doua, cu o prefață de Alexandru Sen. Aceeași nouă versiune a apărut succesiv în diverse ediții, unele cu prefața lui Dan Grigorescu, publicată prima dată în ediția din 1962. În total *Marile speranțe* a cunoscut cinci ediții. Nu deținem date despre numărul de exemplare publicate în 1947, însă știm că de la 7.200 în 1949, numărul exemplarelor s-a ridicat la 75.145 în 1962 și la 120.175 în 1968.

Într-o cronică prilejuită de apariția primei traduceri a *Marilor speranțe,* romancierul Ovidiu Constantinescu făcea o scurtă caracterizare a personajelor principale care fac parte dintr-un repertoriu uman vast, caleidoscopic, deși „creatorul arpegiază pe o claviatură sentimentală obișnuită, într-a cărei alcătuire intră duioșia, compasiunea, optimismul, francheța ca și rezerva critică". În compozițiile sale, sugera Ovidiu Constantinescu, Dickens folosește cantitativul grotesc și infinitezimalul nuanței. Cît privește criticismul dickensian, acesta nu vizează îndeosebi particularul ci „un anume spirit colectiv defectuos, injust, refugiat în prejudecăți funeste ori privește cu dezolare la erorile comise cu ușurătate de oameni în nesăbuita lor avîntare spre falacioase iluzii" [81].

Prefața lui Alexandru Sen la a doua ediție a *Marilor speranțe* creează impresia de severitate în judecarea lui Dickens și a operei sale. Se realizează totuși o primă discuție mai detailată asupra creației respective într-o prefață la romanele lui Dickens în perioada postbelică. După opinia prefațatorului realismul lui

Dickens respinge logica, raţiunea, scriitorul fiind un sentimental care nu respectă totdeauna graniţa ce separă realismul de romantism. El nu ezită nici să afirme că Dickens a fost un scriitor individualist, că soluţiile şi atitudinile sale nu corespund legilor dezvoltării sociale. Astfel i se atrăgea atenţia cititorului că lipsa de soluţii constituia inevitabil o „limită" a lui Dickens.

Comparîndu-l pe romancierul englez cu Hugo şi reluînd caracterizarea mai veche, de „filozofie a Crăciunului" dată tendinţei umanitariste din opera lui Dickens, Alexandru Sen observă că în timp ce Hugo a fost un revoluţionar consecvent, la Dickens ne întîlnim cu filozofia păcii şi înţelegerii. O altă paralelă, contrastantă, se face între atitudinea lui Hugo faţă de Jean Valjean şi cea a lui Dickens faţă de Magwitch-Provis. Hugo e privit ca un scriitor masiv, puternic, în timp ce Dickens apare sentimental, romantic, uşor ironic, cu o înţelegere limitată a luptei poporului pentru progres. „Dickens nu prea a înţeles mult din ceea ce se petrecea în jurul său", afirmă prefaţatorul în termeni ce amintesc de cuvintele lui Aldous Huxley : „Dickens nu era capabil, cînd se afla sub imperiul emoţiilor, de a recrea prin artă realitatea care îl mişca şi se pare că era chiar incapabil să perceapă acea realitate" [82]. În tot cazul, Alexandru Sen găseşte că concepţia despre viaţă a lui Dickens nu era destul de viguroasă, ceea ce ar explica tot felul de confuzii. Criticul afirmă apoi, greşit, că în romanele tîrzii Dickens nu s-a ocupat de realităţile contemporane, refugiindu-se în trecutul romantic al vechii Anglii, pentru a găsi acea bunăvoinţă şi armonie socială pe care cumpărătorii entuziaşti ai romanelor sale nu reuşeau s-o găsească în societatea timpului său. *David Copperfield* şi *Marile speranţe* sînt exemple de astfel de romane, în care scriitorul se întoarce spre trecut. Exemplele sînt adecvate, dar şi aproape singulare, pentru că în majoritatea romanelor tîrzii Dickens are în vedere societatea contemporană.

În ciuda lipsurilor şi greşelilor sale, Dickens a fost un artist cinstit, notează comentatorul, dînd explicaţia că fiind martor al unei epoci de totală descompunere a

omului, el a descris-o cum era, fără a-i falsifica tabloul. Această afirmație pare să contrazică poziția anterioară, ceea ce criticul explică prin aceea că artistul, fiind strîns legat de societate, aceasta din urmă se reflectă, „cu sau fără voia lui", în operă așa cum este în realitate. Interpretări similare se pot găsi din cînd în cînd în diverse articole și prefețe. Pe măsură ce criticii români au dobîndit o mai bună cunoaștere a esteticii marxiste, interpretarea operei lui Dickens a căpătat nuanțări mult mai fine. În prefața pe care o discutăm, se descoperă lipsuri „ideologice" lui Dickens, însă îl preferă lui Balzac : „Ochiului rece, de observator lucid și răutăcios al lui Balzac, indiferenței față de om a celui care, scriind la lumina a doua «adevăruri», monarhia și religia, ne-a dat totuși o imagine atît de pregnantă a timpului său, îi putem prefera pe linia apropierii de om, sufletul blînd, de unchi grijuliu, al lui Charles Dickens" [83]. Alexandru Sen dă dovadă apoi de o bună înțelegere a caracterului și mentalității lui Pip, care se schimbă sub influența banilor, și găsește sentimentele Estellei (sau lipsa lor) ca fiind insuficient documentate cu elemente realiste, menite să le confere o semnificație mai profundă.

În această perioadă a mai apărut o versiune a lui *A Christmas Carol* în volumul *Povești de Crăciun* (împreună cu *Greierul casei* — titlul românesc pentru *The Cricket on the Hearth)* în traducerea Petronelei Negoșanu.

În *Povești de Crăciun* traducătoarea are pasaje foarte reușite, însă pe alocuri se mai strecoară unele stîngăcii. Dacă în „adevărul este că încerca o astfel de șagă mai ca un mijloc de a-și distra gîndurile și de a-și înnăbuși spaima, fiindcă vocea fantomei îl cutremura într-adevăr pînă în măduva oaselor" (Cf. „The truth is, that he tried to be smart, as a means of distracting his own attention, and keeping down his terror : for thee spectre's voice disturbed the very marrow in his bones"), cititorului de atunci i se oferea un pasaj clar și destul de fidel originalului, — aceasta fiind valabil pentru o mare parte a povestirii —, întîlnim și „asta constituia pentru Scrooge ceva bun, cum spun

micii mîncăcioşi“ care nici pe departe nu este identic cu „was what the knowing ones call 'nuts' to Scrooge“.

În sfîrşit, din seria cărţilor de Crăciun, Petre Solomon a realizat versiunea românească pentru *The Chimes (Clopotele),* care a apărut la Editura Tineretului, în 1953. În scurta prefaţă la traducerea sa, Petre Solomon îi asigura pe tinerii cititori ai cărţii că spre deosebire de celelalte „poveşti de Crăciun“ în care Dickens „încearcă să înduioşeze pe bogătaşi arătîndu-le cît de greu trăiesc săracii, în *Clopotele* această concepţie mic-burgheză este mai puţin prezentă, iar elementele realiste, demascatoare, sunt mai puternice“ [34].

În acelaşi an cu *Clopotele* a apărut volumul *Note din America* la E.S.P.L.A. În timp ce în povestirea fantastică, *Clopotele,* publicată de Dickens în 1845, cititorii erau mişcaţi de soarta săracilor din Londra, ca Toby Veck şi fiica sa Meg, în însemnările lui Dickens scrise după vizita în America li se prezenta, în stil reportericesc, lumea de dincolo de ocean, văzută de Dickens în 1842.

Traducătorul *Notelor din America*, Mihnea Gheorghiu, a oferit, într-o prefaţă la ediţia din 1953 a cărţii, o explicare a împrejurărilor în care a avut loc prima călătorie a lui Dickens în Statele Unite ca invitat al naţiunii americane. Mihnea Gheorghiu creionează portretul psihic şi intelectual al marelui scriitor realist care s-a dovedit a fi „un neîntrecut observator critic al contemporaneităţii“. Dickens, evident, a reuşit să pătrundă dincolo de aparenţe şi să vadă adevărata faţă a societăţii americane : „Sentimentul de profund dezgust, de indignare, pe care i-l provoacă realităţile vieţii de toate zilele din «edenul» iluziilor sale, îl îndeamnă să nu-i lase şi pe alţii pradă primejdioaselor himere despre «democraţia americană»“ [85].

Versiunea românească a acestei cărţi a fost remarcată în cîteva recenzii al căror obiectiv principal a fost să actualizeze cele descrise de Dickens, relevîndu-se existenţa, după o sută de ani, a unora din fenomenele negative constatate de scriitorul englez. Se înţelege că, mergînd pe urmele celor constatate de Dickens, comentariile au insistat îndeosebi asupra aspec-

telor negative din societatea americană contemporană, fără a se încerca o evaluare și a progreselor pe care, fără îndoială, le-a înregistrat această „odraslă degenerată“, cum a numit-o unul dintre comentatori [86]. Această imagine, în general sumbră, despre America, era în bună măsură datorată perpetuării, mulți ani după război, a unor regretabile practici retrograde de îngrădire a libertăților civice și politice, adesea denunțate de adevărații exponenți ai progresului american. Un recenzent scria că în această carte Dickens „demască sistemul capitalist și relele pe care acesta le aduce societății, scoțînd cu putere la iveală tot ceea ce îi apărea mai hidos, mai corupt și mai abject“. Sînt invocate cuvintele lui Walt Whitman prin care marele poet american îl considera pe Dickens un scriitor democrat. *Note din America* era apreciată drept o carte de „o vie actualitate“, scrisă de Dickens din dorința de a arăta adevărul și de a „destrăma basmele mincinoase despre viața americană“ [87].

A doua ediție a *Notelor din America,* apărută în 1963 în colecția „Biblioteca școlarului“ a Editurii Tineretului și adresîndu-se deci mai ales elevilor, era precedată de o consistentă prefață a criticului Dan Grigorescu. Urmărind să încadreze lucrarea prefațată în contextul întregii creații dickensiene, Dan Grigorescu înfățișează evoluția gîndirii social-politice a lui Dickens în activitatea sa de reporter, ziarist și prozator atît înainte cît și după călătoria sa care a dus la scrierea *Notelor din America* și după aceea a capitolelor referitoare la experiența americană a eroului din *Martin Chuzzlewit.* Li se puneau astfel la îndemînă cititorilor datele esențiale despre viața și creația lui Dickens, relevîndu-se legătura dintre concepția scriitorului și lumea din romanele și povestirile sale. Ca și cu alte prilejuri, Dan Grigorescu schițează etapele importante ale receptării lui Dickens în România.

Experiența americană a marelui prozator englez este analizată prin prisma propriilor mărturisiri din *Note* și descrisă de către Dan Grigorescu la locul cuvenit într-o prezentare cronologică a principalelor scrieri. Dan Grigorescu exprimă părerea că această experiență i-a pri-

lejuit lui Dickens constatarea dezamăgitoare că în „țara tuturor libertăților“, spre care se îndreptase cu simpatie și speranțe, inumanitatea omului față de semenii săi era tot așa de mare ca în Anglia. Aceasta l-a determinat pe Dickens ca în romanul *Martin Chuzzlewit* să-l pună pe erou să treacă oceanul „în speranța că va întîlni adevărata libertate și democrație“ dar el „se întoarce în patrie dezgustat de cele întîlnite acolo“ [88].

Dan Grigorescu nu insistă prea mult asupra cărții prefațate, lăsîndu-i cititorului posibilitatea ca din lectura ei să-și facă propria impresie. Prefața este mai degrabă o introducere în opera lui Dickens și credem că, evitînd o rupere a acestor „note de călătorie“ de restul creației dickensiene, căreia i se relevă marile calități artistice, Dan Grigorescu l-a ajutat pe cititor să se apropie cu mai multă înțelegere și disponibilitate sufletească de cartea în discuție. Dickens a fost o personalitate cu mare sensibilitate față de cei în suferință, un mare scriitor și un mare umanist. Cele spuse de el izvorăsc din dorința, și nevoia chiar, de a spune adevărul. Continuînd tradiția romanului realist englez, ale cărui semnificații sociale le-a aprofundat, Dickens „a cuprins în paginile sale o lume complexă, imense galerii de tipuri desprinse din viața pe care o cunoștea atît de amănunțit“ [89]. Acesta este scriitorul ale cărui *Note din America* se propuneau spre lectură începînd cu dedicația pusă de Dickens la începutul cărții, în care le mulțumea prietenilor săi din America pentru primirea ce i-au făcut-o și-și exprima speranța că „pot suporta ADEVĂRUL cînd li se spune cu bună-credință și fără patimă“.

Ediția din 1963 a *Notelor din America* cuprinde și un tabel biobibliografic întocmit de Dan Grigorescu, precum și scurte aprecieri ale criticilor străini și români despre opera în general sau despre această carte.

O versiune nouă, integrală, a romanului *The Posthumous Papers of the Picwick Club*, realizată de Ion Pas în colaborare cu Neculai Popescu a fost publicată de E.S.P.L.A. în 1954, în colecția „Clasicii literaturii universale“. De data aceasta, traducătorii au folosit originalul englez (ediția Bernhard Tauchnitz, Leipzig,

1842), consecințele fiind aparente chiar din titlu — *Documentele postume ale clubului Pickwick*. Toate omisiunile și inadvertențele din versiunea din 1939 au fost eliminate iar noua variantă avea să cunoască o retipărire la E.P.L. în 1961, și încă una la „Cartea românească", în 1970.

O cronică [90] a traducerii lui Ion Pas și Neculai Popescu oferă pentru prima oară o analiză detaliată a unei traduceri din Dickens, cu urmărirea îndeaproape a stilului, limbii și fidelității față de original. Una din obiecțiile făcute soluțiilor adoptate de traducători a fost limba folosită de Sam Weller, atrăgîndu-se atenția că s-a neglijat profilul moral sugerat de Dickens pentru eroul său : „El e Sancho Panza și nu Mitică", spune recenzentul, obiectînd la „E teribel, zău" pentru „Dreadful, indeed" care este întru totul literar. Alte obiecții se referă la folosirea greșită a timpurilor, redarea eronată a expresiilor, prepozițiilor (prin transpunerea literală a construcțiilor englezești). Cît privește fidelitatea, se notează transpuneri inexacte și neglijențe care duc la modificări totale sau parțiale de sens. Desigur, toate cele semnalate corespund realității, în sensul că se pot găsi exemplificări pentru fiecare gen de greșeală semnalată, însă analiza se oprește la erori, fără a evidenția și laturile pozitive, care fără îndoială există. Din această recenzie, putem rămîne cu impresia că avem de-a face cu o traducere slabă, ori dimpotrivă, în pofida unor insuccese, *Documentele postume ale clubului Pickwick* stă cu cinste alături de traducerile reușite din Dickens, după cum vom arăta în capitolul următor.

Apariția versiunii românești a *Documentelor postume...* a prilejuit cîteva recenzii despre acest roman. S-a insistat îndeosebi asupra criticii sociale, romanul fiind interpretat ca o satiră la adresa societății engleze din timpul lui Dickens. Aceasta este imaginea care se desprinde și din cronica semnată de Gloria Barna în *Scînteia tineretului*. Membrii clubului Pickwick reprezintă „înfumurata elită engleză". Dickens este considerat ca scriitor realist. El a cunoscut realitatea în profunzime și și-a propus s-o reflecte, satira sa fiind îndreptată,

în acest roman, împotriva căsătoriei mercantile, justiției, închisorii pentru datornici, religiei și politicianismului corupt. În a doua parte a recenziei sale, Gloria Barna evidențiază cîteva modalități ale artei satirice a lui Dickens, cum ar fi contrastul comic între „pretenția și emfaza în care se îmbracă mediocritatea crasă și viciul", în tonalitatea comică un rol important fiind deținut de „seriozitatea uneori grotescă cu care sînt redate întîmplările, atitudinile, reflexele cele mai banale și minore". Prin asemenea mijloace, Dickens satirizează caustic prostia, lașitatea, lingușirea și fandoseala. Se atrage atenția cititorului asupra folosirii de către Dickens a limbii pentru a parodia limbajul și felul de a fi și de a gîndi al celor satirizați, specificul satirei din acest roman constînd „în permanentul contrast între esență și aparență, ceea ce dă tonalitatea comică a romanului". Dickens individualizează prin vorbire, fiecare personaj e unic prin graiul său care-i trădează caracterul. Se exemplifică prin cazul cinicului aventurier Jingle care folosește fraze telegrafice din cauza grabei „de a pune la cale o nouă mîrșăvie", prin cazul ziaristului Pott cu vorbăria sa bombastică. Pickwick vorbește „impozant, amabil", în timp ce simpaticul Sam Weller „întrebuințează mereu citate pline de duh și miez satiric, dovedind istețimea cunoscută a poporului muncitor englez" [91]. Tînărului cititor al *Scînteii tineretului* i se recomandă romanul pe care-l găsește atît de captivant încît „odată început nu mai poate fi lăsat din mînă". Această atracție se datorează unor caractere originale, bine construite, pline de surpriză și intrigilor complicate țesute de autor în jurul lor.

În aceeași colecție („Clasicii literaturii universale") s-a tipărit, în 1955, *Martin Chuzzlewit,* în traducerea lui Mihnea Gheorghiu, (în două volume), iar în 1957 *Afacerile firmei „Dombey și fiul" en gros, en detail și export,* în versiunea realizată de Alice Voinescu și Alexandru Nasta, de asemenea în două volume.

Traducătorii au folosit, în toate aceste cazuri, versiunile originale, ceea ce a constituit o schimbare radicală față de practicile anterioare. Nu mai întîlnim de-

formări cauzate de versiunile intermediare și calitatea traducerilor este legată direct de priceperea traducătorilor de a găsi idiomul românesc cel mai potrivit pentru a reda limba lui Dickens. *Dombey și fiul* este o traducere cu apreciabile calități, iar Mihnea Gheorghiu a înregistrat rezultate excelente în versiunea lui *Martin Chuzzlewit*, dîndu-ne o traducere cursivă, în care materialul din original este turnat în forme și structuri specifice limbii noastre, păstrîndu-și totodată întreaga valoare stilistică. Citind romanul în românește adesea uiți că este vorba de o traducere, atît de naturale și de firești sînt turnura frazelor, folosirea expresiilor și particularitățile vorbirii personajelor.

Oliver Twist în traducerea Teodorei și Profirei Sadoveanu a fost publicată de Editura Gorjan in 1944. Aceeași traducere a apărut la Editura Tineretului, în 1957, într-o versiune revizuită. O a doua ediție a acestei noi versiuni a fost scoasă în 1959, iar a treia în 1976. Cele două traducătoare au revizuit cu minuție prima lor versiune, cea din 1944, și, prin curățirea limbii de inadvertențe, prin modernizarea stilului, ele au dat o nouă versiune românească, plină de cursivitate.

Inițiativa Editurii Tineretului de a tipări *Oliver Twist*, în 1957, a fost urmată, în același an, de tipărirea lui *David Copperfield*, în versiunea realizată de Ionel Jianu (aceeași editură a scos o a doua ediție în 1959). Deși această traducere nu este lipsită de unele neajunsuri, s-au eliminat însă defectele din versiunea anterioară datorată lui V. Demetrius.

Una din prefețele cele mai substanțiale sub aspectul argumentației și al analizei literare, la obiect, în anii '50, a fost cea publicată la traducerea lui *David Copperfield* apărută în 1957. Scrisă de criticul și comparatistul Edgar Papu, ea urmărește să reactualizeze în memoria tinerilor cititori figura „atît de luminoasă și de atrăgătoare a lui Dickens". Se arată că spre deosebire de alți scriitori contemporani, ca de exemplu Thackeray, Dickens „manifestă o dragoste de nețărmurit față de om, mai cu seamă față de omul tînăr, curat la cuget, care pentru a-și deschide un drum în viață

trebuie să înfrunte toate piedicile care i se ivesc în cale și toată răutatea celor din jur“ [92].

Edgar Papu acordă o atenție deosebită artei portretistice la Dickens, ale cărei principale caracteristici sînt surprinderea detaliilor fizice semnificative și procedeul comparației sugestive. Se afirmă că „alături de Balzac și de Gogol, Dickens este unul din cei mai de seamă portretiști ai veacului trecut“ [93]. Dickens întrunește după opinia lui Edgar Papu subtilitatea și discernămîntul unui mare pictor, psiholog și moralist în crearea infinității de tipuri umane care populează romanul *David Copperfield*. Calitatea lui Dickens de a fi și un mare poet al naturii, „la care sensibilitatea sa va vibra atît de intens“, este remarcată de asemenea cînd se comentează descrierea furtunii din acest roman: „sugestia unui univers pe cît de gigantic pe atît de instabil și de neprevăzut în clocotul teribilelor sale metamorfoze de fiecare clipă nu poate fi dată decît de un mare poet, care adaugă o notă nouă, personală, la străvechiul motiv literar al furtunii pe mare“ [94]. Cele spuse în cuprinsul prefeței susțin concluziile lui Edgar Papu că romanul în discuție se distinge printr-o analiză amplă a mediului uman și a mediului natural, cîmpul de vedere al lui Dickens apărînd „neobișnuit de impunător ca întindere și ca intensitate“ în *David Copperfield*, considerat „unul din cele mai complete și mai vast orchestrate“ romane ale scriitorului, în care eroul principal este „cel mai iubit personaj din întreaga literatură consacrată tineretului în veacul trecut“ [95].

Ioan Comșa a dat o nouă versiune a acestui roman dickensian sub titlul *Viața lui David Copperfield*, pe care E.P.L. a publicat-o în trei volume în colecția „Biblioteca pentru toți“. Editura Tineretului a republicat această ediție în două volume în 1969, pentru ca, în 1971, Editura Minerva să scoată o ediție a II-a, revizuită, a acestei versiuni tot în colecția „Biblioteca pentru toți“. Astfel, *David Copperfield* a cunoscut la noi cinci ediții într-un interval de numai 14 ani (1957—1971), ceea ce este, desigur, un record editorial pentru un roman. Edițiile versiunii Comșa apărute în colecția „Bi-

blioteca pentru toți“ sînt precedate de o prefață scrisă de Ana Cartianu.

Dacă versiunea din 1957 a lui *David Copperfield*, cu toate calitățile ei, nu este reușită în întregime, traducerea lui Ioan Comșa din 1965 se distinge prin multă fidelitate față de sensurile din original și rezolvă unele expresii și construcții a căror interpretare anterioară fusese eronată. Scrupulozitatea traducătorului este evidențiată de grija cu care și-a revizuit prima ediție pentru a oferi cititorului un text cît mai apropiat de cel original. Desigur, și această a doua ediție este perfectibilă, ca dealtfel orice traducere, însă Ioan Comșa ne prilejuiește întîlnirea cu un text dickensian de o mare frumusețe stilistică.

În prefață, Ana Cartianu se referă la arta lui Dickens : „Arta sugerării prin selectarea detaliului semnificativ, prin uzul imaginii și simbolului este o artă a mînuirii cuvîntului și ritmului frazelor. Repetiția emfatică, enumerarea cu aspect de acumulare crescîndă, ritmul accelerat sau telescoparea evenimentelor, toate aceste procedee sînt tipice lui Dickens“ [96]. Versiunea lui I. Comșa oferă nenumărate exemple în care aceste calități ale stilului lui Dickens sînt pe deplin identificabile și chiar dacă s-ar putea discuta unele soluții oferite de traducător (mai ales la dialog) putem spune că avem un *David Copperfield* care îl prezintă pe Dickens așa cum este el adevărat, „sensibil și fin observator, înzestrat cu fantezie inegalabilă, maestru al sugerării esențelor nevăzute, artist al cuvîntului și stăpîn al ritmului..., un mare precursor al artei moderne“ [97].

S. Monod, vorbind despre suplețea idiomatică a lui Dickens — „o trăsătură esențială a artei sale stilistice“ — oferă următorul exemplu din *David Copperfield* ca fiind o frază „care lansează o sfidare ingeniozității traducătorului“ [98] : „Mrs. Crupp, who had been smiling to express sweet temper and incessantly holding her head on one side to express a general feebleness constitution, and incessantly rubbing her hands to express a desire to be of service to all deserving objects, *gradually smiled herself, one-sided herself, and rubbed herself out of the room*“. Dificultatea se află, desigur, în

ultima parte a frazei și ea a fost rezolvată în versiunile Demetrius, Jianu și Comșa într-un mod destul de reușit. Astfel, Demetrius (1929) „Dna Crupp... ieși frumușel din cameră cu capu-ntr-o parte, frecîndu-și mîinile și surîzînd". Jianu (1957) : „Doamna Crupp... a devenit treptat numai zîmbet, s-a aplecat toată într-o parte și s-a furișat afară din odaie". Comșa (1965) : „Misis Crupp... treptat, tot zîmbind și tot aplecîndu-se într-o parte și tot frecîndu-și mîinile, a ieșit din odaie". Este evident că dacă primele două versiuni se apropie de redarea imaginii din original, numai versiunea lui Ioan Comșa satisface integral.

Pentru compararea celor trei versiuni ale lui *David Copperfield* putem considera ca un aspect semnificativ expresiile șablon folosite de Dickens pentru a-l caracteriza pe Micawber. Pentru „in short", Jianu (1957) folosește „ca să zic așa" (I, 231), „vorba aceea" (I, 231), „într-un cuvînt" (I, 239), în timp ce Comșa (1965) folosește în mod consecvent „într-un cuvînt". În versiunea lui Demetrius (1929) această expresie a fost omisă de fiecare dată. Pentru „in case of anything turning up" Comșa, cu excepția unui singur caz, folosește expresia „dacă o să-mi surîdă norocul", în timp ce în celelalte traduceri această expresie nu apare de mai multe ori, ea fiind redată prin „dacă dau de noroc", „dacă pun mîna pe noroc" etc. Sînt și alte cazuri ce dovedesc superioritatea traducerii lui Comșa, cum vom arăta în capitolul următor.

Nicholas Nickleby, în versiunea Verei Călin, a apărut în 1960 la Editura Tineretului. Într-un „Cuvînt înainte", scris de traducătoare, se discută despre experiența de viață acumulată de Dickens. Deși realist, Dickens face parte din acei scriitori care, „dacă desluşesc bine și demască violent neajunsurile orînduirii capitaliste, sînt mai puțin înarmați pentru a arăta calea de rezolvare a conflictului social". Se semnalează, totuși, prezența umoristică a doamnei Nickleby, precum și „lirismul și poezia care caracterizează proza lui Dickens". Analizînd traducerea lui *Nicholas Nickleby* Mihail Bogdan [99] se ocupă de unele erori, insistînd mai ales asupra înțelegerii greșite și omisiunii unor cuvinte

sau expresii. Ca și în alte traduceri, acesta e genul de greșeală cel mai frecvent și de aceea merită să fie pus în lumină. Dacă traducerile sînt ținute sub o continuă observație critică, specialiștii schimbînd astfel păreri asupra limbii, literaturii și culturii engleze în general, se poate profita mult din asemenea discuții, din dezbaterea sinceră și deschisă a chestiunilor legate de calitatea traducerilor, cu exemplificări luate din operele traduse. În cele din urmă, generații de cititori vor avea versiuni tot mai bune. Multe din romanele lui Dickens, ale căror ediții românești sînt de mult epuizate, vor fi traduse din nou, iar în unele cazuri, ediții mai vechi vor fi revizuite. Studii asupra traducerilor anterioare le vor releva calitățile și defectele și vor servi ca îndreptar. Exemplare, sub acest unghi, sînt observațiile făcute de Mihail Bogdan pe marginea traducerii romanului *Nicholas Nickleby*. Erorile sînt văzute ca accidente, care nu alterează textul decît în mică măsură. Înlăturarea lor poate duce la o mai mare apropiere de specificul originalului. Există loc pentru mai bine și în acest domeniu.

În colecția „Clasicii literaturii universale", cititorii din țara noastră au cunoscut romanul *Timpuri grele*, în 1964, într-o versiune realizată de Valeria și Teodora Sadoveanu. Amintim că prima traducere a acestui roman la noi a apărut cu 70 de ani înainte. Este surprinzător că s-a întîrziat atît de mult, în perioada de după 1944, cu traducerea *Timpurilor grele*, singura creație dickensiană pe care F.R. Leavis a folosit-o pentru ilustrarea calităților poetice ale creației dickensiene în renumita lucrare despre „marea tradiție" a romanului englez [100]. Poezia lui Dickens în *Timpuri grele* se află în economia stilului care are precizia diamantului și claritatea cristalului, calități care, deși transpar cu greu în traducere, sînt totuși prezente și în versiunea românească. Am înclina că credem că tocmai un stil ca cel din *Timpuri grele*, în aparență simplu din cauza cizelării expresiei, este cel mai greu de tradus.

Într-un „cuvînt înainte", Dan Grigorescu sintetizează semnificațiile romanului *Timpuri grele* pentru cititorul modern. Deși perspectiva lui Dickens privind

relațiile dintre clase continuă să fie cea din *Colind de Crăciun,* spiritului revoluționar preferîndu-i-se unul reformist, în acest roman ideile reformiste sînt contrazise de „întreaga logică a subiectului, de „realismul cu care sînt desenate portretele personajelor". Dickens critică aici utilitarismul și pe discipolii lui Bentham : „Urîțirea vieții, transformarea complexelor legi ale naturii în simple contabilizări statistice, repudierea oricărui amănunt poetic, înecarea lui în apă rece de ghiață a filozofiei Faptului, constituie tot atîtea obiective ale atacurilor lui Dickens" [101]. Se analizează apoi procesul de convertire la omenie a lui Gradgrind, care mai poartă „pecetea convenționalismului dickensian", implicațiile mitingului chartist descris în roman.

În discutarea portretelor create de Dickens, Dan Grigorescu se oprește îndeosebi la cel ce întruchipează rezultatele unei educații la baza căreia stă cultivarea imaginației și nu a faptelor — Sissy Jupe. Pe această fetiță Dickens o propune ca simbol pentru genul de educație dorit de el, în contrast cu educația primită de Tom și Louisa Gradgrind sau de Bitzer. Dan Grigorescu apreciază că Sissy este „replică scînteietoare la portretul Louisei Gradgrind, a cărei cinste a fost schilodită de o educație stupidă", ea reprezentînd „puritatea sufletească în opoziție cu falsitatea filistină a celor pentru care unicul scop în viață e înavuțirea cu orice preț" [102]. În prefață se mai fac referiri la coloritul sumbru al acțiunii, la tonul voit amar, descrierile întunecate, epitetele aspre.

Filmele *Marile speranțe* (în regia lui David Lean) și *Nicholas Nickleby* (regizat de Cavalcanti) au fost foarte populare printre spectatori în anii 1953 și 1954. Recenziile și cronicile publicate în ziare și reviste subliniază în special nota de critică socială. Cronicarul *Scînteii tineretului* se referă la faptul că sfîrșitul fericit al filmului *Nicholas Nickleby* prin triumful binelui atenuează în parte caracterul său protestatar. Un alt cronicar sublinia, în ziarul *Munca,* importanța filmului pentru popularizarea scriitorului englez în țara noastră : „Filmul contribuie totodată la răspîndirea în rîndul oamenilor muncii din țara noastră a operei marelui scriitor

progresist englez Charles Dickens, ale cărui scrieri smulg vălul de minciuni așternut peste nedreptatea din societatea burgheză".

Ca și în perioada anterioară, în ultimele decenii Dickens a continuat să fie popularizat prin filmele bazate pe romanele sale, prezentate la cinematografe sau la televiziune în cursul anilor, urmînd, după *Nicholas Nickleby* și *Marile speranțe* filme ca *David Copperfield, Dombey și fiul, Oliver Twist, Documentele postume ale clubului Pickwick*. La acestea s-a adăugat serialul biografic *Dickens of London* (în românește *Dickens la Londra)*. Cronicile apărute în reviste au fost în general favorabile. Filmul lui David Lean, *Marile speranțe* (1946), pare că s-a bucurat de cea mai caldă primire. Începîndu-și comentariul cu constatarea că acest film este adesea cerut de spectatorii cinematecii din București, Romulus Rusan mărturisea că „poate este filmul pe care-l revăd de fiecare dată pătruns de memoria cea mai vie, de însăși conștiința despre sine a memoriei. Este filmul care, asemenea unei străfulgerări din copilărie, se insinuează în viață ca o realitate de sine stătătoare, ce ți-a fost comunicată de destin și nu a fost trăită la întîmplare, într-atît pare de obiectivă". Romulus Rusan oferă în plus cîteva observații utile despre relația dintre romanul lui Dickens și filmul lui David Lean. Meritul regizorului este de a fi dovedit priceperea „de a vizualiza stările și situațiile cheie ale eroilor" a căror soartă este tranșată de Dickens cu „o forță lipsită de prejudecăți". Fără îndoială, așa cum sugerează Romulus Rusan, Dickens este cel care a dat, prin ecranizările făcute după el, unul din stilurile filmului englez, romanele sale născînd în cinematografia engleză școala „melodramelor solide, a personajelor memorabile, a peisajelor frapante și insolite" [103]. S-ar părea că Dickens a dat chiar mai mult cinematografiei, după mărturisirea regizorului american Griffith care recunoaște că de la romanele lui Dickens a învățat cîteva tehnici de mînuire a camerei de luat vederi, în special mișcarea de la plan general la prim plan [104].

Dramatizarea romanului *David Copperfield,* realizată de Max Maurey, a fost pusă din nou în scenă, în 1954,

după douăzeci de ani de la prima sa prezentare în țara noastră. De data aceasta, piesa fu jucată la Teatrul Tineretului. Succesul ei și impresia pe care a produs-o pot fi din nou apreciate după cronicile care s-au publicat. *Scînteia tineretului* arăta că publicul „salută cu justificată bucurie punerea în scenă a acestei lucrări remarcabile, a cărei popularitate se poate vedea după sălile pline la acest spectacol“ [105]. Jocul actorilor, sub regia lui Nicolae Massim, suscită în general cuvinte de laudă, deși în cazul lui Betsey Trotwood s-a arătat că se punea accentul pe un comic exterior, chiar grotesc, care schematiza rolul și contrazicea întregul stil al interpretării.

Ionel Țăranu, care timp de cîțiva ani interpretase rolul lui Micawber, a murit în 1957. Scriind în revista *Teatru* despre acest mare actor, Ștefan Tita releva dragostea cu care Ionel Țăranu a jucat acest rol. „A murit zîmbetul lui Micawber ?“ întreba Ștefan Tita, observînd că „Marea bucurie a ultimilor ani ai săi a fost redarea pe scenă a personajului lui Dickens : Micawber din piesa *David Copperfield* pe care l-a interpretat de trei sute de ori cu aceeași vioiciune. Nu voi uita niciodată emoția sa cînd, mergînd pe stradă, a auzit remarca, «Uite, acesta este Micawber !»“ [106].

Pe lîngă citirea romanelor, vizionarea unor filme sau a piesei adaptate după romanele sale, conferințe, emisiuni radio, T.V. [107], o altă formă de contact cu Dickens a fost realizată de elevi și studenți prin manualele și cursurile de literatură engleză sau universală. Dickens a fost desigur citit și discutat de generații întregi de tineri din licee și universități. Merită să fie menționate versiunile englezești prescurtate și adnotate ale *Schițelor lui Boz* [108] și *Timpuri grele* [109] pe care le-a publicat Editura didactică și pedagogică.

În 1970 a avut loc, întîmplător sau deliberat, un eveniment editorial foarte semnificativ : apariția *Schițelor lui Boz* — primul volum din cariera literară a lui Dickens — și a romanului *Misterul lui Edwin Drood*, „cîntecul său de lebădă“, ambele în traducerea lui Niculai Popescu, primul la Editura Univers și al doilea la Cartea românească. Reproducerea în volumul de schițe a 19 din cele 40 desene originale aparținînd lui Cruikshank

constituie o inițiativă lăudabilă a Editurii Univers [110]. *Edwin Drood* se deschide cu o prefață scrisă de traducător. Volumul de schițe este o selecție după *The Oxford Illustrated Dickens* (1966) și cuprinde un număr de 37 de schițe. *Moartea bețivului,* povestirea preferată de mulți traducători în perioada 1880—1910, a fost acum omisă.

Apărută în 1970, anul care a marcat centenarul morții romancierului, evaluarea artei și universului dickensian în prefața la *Misterul lui Edwin Drood,* scrisă de traducător, a fost oportună și cuprinzătoare. Se schițează evoluția artei lui Dickens către oglindirea întregii societăți (în *Casa umbrelor*). Caracterizări foarte plastice se dau pentru fiecare din ultimele romane. Astfel, *Mica Dorrit* este „romanul cel mai sumbru" și „cea mai profundă analiză a temei bunătății omenești desăvîrșite" ; *Povestea celor două orașe* afirmă că „jertfa de sine, în iubirea desăvîrșită, ca să fie eficientă trebuie să fie urmată de jertfa totală a vieții însăși" ; *Marile speranțe* — „poate cea mai izbutită tratare a temei iubirii romantice" ; *Prietenul nostru comun* este considerat „poate romanul cel mai interesant pentru cititorul contemporan" iar *Misterul lui Edwin Drood* ca romanul „cel mai deosebit din creația sa". Oricît ar fi de relative asemenea caracterizări generalizatoare, ele pot să stimuleze interesul cititorului pentru romanele respective. O paralelă între Dickens și Kafka, pe planul vieții, al trăirii personale și al artei, stabilește, în consonanță cu unele studii mai recente, o serie de similarități și inerente deosebiri, de care orice cititor avizat al celor doi scriitori e bine să țină seama : „La amîndoi ideea familiei ocupă un loc central. Dickens, deși glorifică familia, căldura căminului, el face totodată din căminul destrămat un indiciu al unei culturi destrămate, iată puntea de legătură între el și Kafka, și epica modernă. Violarea liniștii din copilărie și continua violare a tihnei în viața de mai tîrziu, cînd «copilul» înfruntă instituțiile sumbre ale epocii, sugerează deopotrivă modernitatea lui Dickens și tradiționalismul lui Kafka" [111]. De o reală utilitate pentru cititorul romanului prefațat este secțiunea „Droodiana", în care *Misterul lui Edwin Drood* se co-

mentează pe mai multe planuri — al artei compoziționale și al „misterelor“ implicate în el.

Misterul lui Edwin Drood, scria Sanda Radian într-o recenzie, „împletește toate temele abordate pînă atunci cu accentul pus pe neprevăzut, pe spectaculosul polițist, într-o intrigă apropiată de cea a romanului de aventuri“ [112]. După ce introduce cititorul în enigma centrală a romanului, — dispariția eroului, definitivă sau temporară — autoarea recenziei afirmă că Jasper ar fi vinovat de dispariția lui Edwin Drood (o ipoteză susținută de majoritatea cercetărilor recente). Se amintește apoi de literatura critică sau de investigație care a apărut în încercarea de a dezlega enigma, rămasă în suspensie din cauza morții scriitorului. Sanda Radian scrie cu multă sensibilitate despre efectul lecturii acestui roman asupra cititorului : „orice citește romanul simte impulsul să-și desfacă aripile fanteziei și să ducă pînă la capăt destinul personajelor sumbre sau luminoase, demonice sau de o fermecătoare gingășie care l-au atras în meandrele vieții lor, surprinsă de scriitor cu umorul, dramatismul și duioșia marii lui arte realiste“ [113].

În 1971, Editura Univers a publicat, în seria „Clasicii literaturii universale“, *Casa umbrelor,* în două volume, în traducerea lui Costache Popa. Credem că datorită locului deținut de *Casa umbrelor* în creația dickensiană, merită să stăruim cu cîteva considerații privind viziunea lui Dickens asupra lumii în acest roman. Departe de a fi creație slab realizată, care ar marca începutul unei epuizări a vitalității creatoare a scriitorului, romanul *Casa umbrelor* s-a impus încă de la apariția sa, în 1853, prin calități absolut originale, el însemnînd un progres față de tot ce a scris Dickens pînă atunci, chiar și față de cele două romane care l-au precedat, *Dombey și fiul* și *David Copperfield,* la rîndul lor foarte apreciate. Prin el, Dickens a dat măsura deplină a inepuizabilelor sale resurse creatoare, *Casa umbrelor* deschizînd perioada maturității artistice a scriitorului, în care au apărut opere ca *Timpuri grele, Marile speranțe, Mica Dorrit* și *Prietenul nostru comun.*

Întreaga manieră dickensiană se schimbă odată cu acest roman. Picarescul, ilustrat prin unele din tinerețe,

farsa și caricaturalul, precum și lipsa de soliditatea a construcției (ca urmare a slabei raportări a personajelor la tema centrală) vor ceda aici locul unei foarte atente organizări și dozări a materialului, pentru ca fiecare cadru, episod și personaj, să concure în mod armonios la structura întregului.

Continuînd investigarea societății vremii sale pe un plan artistic superior, Dickens a pornit și de această dată de la viață. Este de admirat însă cum scriitorul, luînd fapte aparent disparate din realitatea imediată, a integrat perfect materialul brut într-o viziune unitară asupra lumii, creînd o imagine de-a dreptul înfricoșătoare despre om ca ființă socială.

Casa umbrelor este dintre acele romane prin care Dickens comunică o viziune sumbră asupra vieții și naturii umane, *Mica Dorrit* și *Prietenul nostru comun* făcînd, de asemenea, parte din această categorie. Valoarea lor constă în vigoarea cu care reușesc să propună în mod convingător pe plan estetic o „lume" ce te obligă la meditație, pînă la confruntarea cu propriul tău „eu". Dickens nu este autor de romane psihologice ; nu i se poate însă contesta faptul că a creat multe tipuri pluridimensionale, de reală diversitate psihologică, care se încadrează perfect în atmosfera respectivelor romane și le ilustrează tema, așa cum este și cazul personajelor din *Casa umbrelor*.

În *Casa umbrelor*, Dickens folosește mai multe fire narative cu scopul de a arăta cum instituțiile și relațiile sociale au afectat viața oamenilor. Făcînd aceasta, el a creat totodată „primul roman de mister din literatura engleză, în sensul modern al termenului" [114]. Preluînd de la romanul gotic multe procedee, Dickens manipulează abil întregul mecanism al terorii, *Casa umbrelor* fiind plină de scene care te obsedează, într-o atmosferă sinistră, apăsătoare, „de un realism care e asemănător cu cel din *Infernul* lui Dante" [115].

Ca număr de capitole, autorul acordă aproape jumătate din spațiu povestirii autobiografice a Estherei Summerson. Cealaltă jumătate e narată la persoana a treia. Evident, Dickens a luptat aici cu o chestiune dificilă, pentru că, existînd o alternanță în roman între cele două

tipuri de narațiune, depersonalizarea autorului era greu de realizat. Însă, așa cum notează Q. D. Leavis, prin narațiunea autobiografică a Estherei, în ciuda greutăților, Dickens conturează un personaj cu o distinctă individualitate [116].

Tema romanului este expusă în primele cinci capitole, după care Dickens își propune să urmărească logic dacă este posibil să optezi pentru a ieși din această „lume" sau s-o învingi și cum se pot oamenii feri de influența ei corupătoare. El ne introduce în Londra și de acolo la Chesney Wold în comitatul Lincolnshire, privirea noastră trecînd de la Înalta Curte de Justiție la înalta societate, reprezentată prin casa lui Sir Leicester Dedlock. Pretutindeni apă, ceață și noroi. Autorul insistă asupra acestor elemente care sînt atît reale cît și simbolice — și asupra efectelor lor. Acumularea de elemente sumbre și dezagreabile la începutul romanului este menită a da tonalitatea și a crea atmosfera acțiunii ce se va desfășura ca într-o pîclă deasă în care este greu să distingi binele de rău, valoarea de nonvaloare. Legătura dintre concret și simbolic e făcută chiar de scriitor. „Acolo nicicînd nu ar fi ceața destul de mare pentru a se potrivi cu orbecăirea și zbaterea Înaltei Curți de Justiție, cea mai infamă dintre toți păcătoșii învechiți în rele, care ține azi ședința sub căutătura îngăduitoare a cerului și pămîntului" [117]. La Înalta Curte de Justiție se dezbate procesul Jarndyce care „cu timpul s-a învălmășit atît de tare încît nici o suflare de om nu mai știe ce scopuri urmărește" [118]. În aceeași după amiază noroioasă, aruncăm o privire asupra locuinței familiei Dedlock din comitatul Lincolnshire inundat de ape unde vremea „a fost atît de umedă de parcă-ar fi răzbit apa prin copaci și prin uscăturile mărunte și crengile sărite sub securea pădurarului nu mai pot pîrîi și nici trosni cînd cad" [119]. Al treilea decor ni-l vor oferi magheriițele Londrei, locul plin de ruine, denumit „Tom-all-Alone's" care adăpostește „o adevărată puzderie de nenorociți".

Cadrul și atmosfera servesc pentru sugerarea plictiselii și depresiunii, care sînt asociate cu absența sănătății și a vitalității, irezistibil comunicate prin folosirea limbii. Dickens avea să demonstreze în acest roman inu-

manitatea oamenilor, repulsia morală, irosirea vieții în contradicțiile și tragediile ei mici și mari, cercetînd șansele de bunătate sufletească într-un asemenea mediu și dacă liberul arbitru este posibil pentru cei născuți în el.

Sînt examinate instituțiile și profesiile, relațiile dintre oameni, pe un fundal care încetează de a fi doar cadru. Acesta capătă viață pentru a se alătura dramei zguduitoare sau ca să rînjească triumfător la victimele pasiunii diabolice sau a sorții. Decorul participă la acțiune, este solidar cu soarta oamenilor, ca la Hardy. „Puterea de a crea personaje este atît de prodigioasă la Dickens încît pînă și casele și străzile și cîmpiile sînt riguros înfățișate în solidaritate cu oamenii“ [120].

Casa umbrelor surprinde printr-o profundă și matură înțelegere despre natura vieții și relațiile interumane. Oamenii sînt legați între ei prin mii de fire nevăzute și ceea ce se întîmplă într-un loc poate să influențeze în modul cel mai ciudat viața oamenilor din cu totul alte părți și de alte condiții sociale. Aroganta Lady Dedlock va ajunge să moară alături de sărmanul Jo, proscrisul din Tom-all-Alone's, a cărui boală de vărsat a fost transmisă Estherei, fiica nelegitimă a Lady-ei Dedlock. Drama acesteia din urmă se va declanșa în momentul în care se arată speriată recunoscînd scrisul de pe niște documente ce i-au fost prezentate de avocatul Tulkinghorn. Aceste documente au fost scrise de un copist aproape anonim, trăind în mare mizerie, și care nu este altcineva decît iubitul din tinerețe al Înaltei Doamne. Din dragostea lor a rezultat copilul nelegitim Esther Summerson. Sînt multe ironii și feste pe care soarta le joacă eroilor, ideea autorului fiind că vinovat sau nevinovat sînt egali în societate cînd e vorba de consecințele ce le declanșează răul, singura ispășire venind din acțiunea și răspunderea individuală și colectivă pentru a reduce efectele răului și, eventual, a-l dezrădăcina.

În *Casa umbrelor* Dickens a făcut anatomia unei societăți și i-a diagnosticat patologia. Viziunea sumbră despre această lume rezultă nu numai din atmosfera creată de „noroiul“, „ceața“, „ploaia“ și sufocarea care sînt simboluri cvasi-permanente, ci și din analiza consacrată viitorului social și uman. Totul contribuie la în-

ţelegerea, de multe ori implicită, că şansele de dreptate şi fericire într-o asemenea lume sînt minime. Eroul romantic al cărţii, Richard Carstone, repetă mereu că „trebuie să existe adevăr şi dreptate undeva". Face însă greşeala de a le căuta cu ajutorul avocaţilor şi ajunge să alunece pînă la grave slăbiciuni morale şi completă demoralizare, rezultate din spulberarea „marilor speranţe" care deveniseră „ignis-fatuus-ul unui veac dus în eroare de falsa prosperitate şi aparenţe înşelătoare" [121].

Simbolul păsărelelor pe care zănatica bătrînă, Miss Flite, le ţine în cuşcă „cu gîndul de a le reda libertatea cînd voi termina procesul", contribuie la o şi mai clară conturare a viziunii scriitorului. Păsărelele au cele mai semnificative nume, pe care bătrînica se fereşte să le rostească. Ele se numesc Speranţa, Bucuria, Tinereţea, Pacea, Odihna, Viaţa, dar şi Cenuşa, Pustiul, Lipsa, Ruina, Disperarea, Nebunia, Moartea, Viclenia, Prostia, Vorbe, Peruci, Zdrenţe, Pergamente, Pradă, Lucru Judecat, Ciripit, Înşelătorie şi Spanac. Toate sînt în cuşcă, vîrîte la un loc şi nu au şanse de scăpare pentru că Miss Flite nu speră să cîştige procesul decît „la Judecata de apoi". Chiar în libertate fiind, le pîndeşte un pericol şi mai mare : pisica. „Nu pot lăsa ferestrele deschise, urmă bătrînica... pentru că pisica pe care aţi văzut-o jos — o cheamă Lady Jane — poftеşte la vieţile lor. Stă ghemuită afară pe parapet ceasuri în şir. Am descoperit, şopti ea misterios, că la fireasca-i cruzime se mai adaugă temerea şi invidia c-au să-şi recîştige libertatea, ca urmare a hotărîrii pe care o aştept să fie dată curînd. Pisica e vicleană şi plină de răutate. Cîteodată îmi vine a crede că nu-i pisică ci lupul din poveste. E atît de greu s-o ţii departe de uşă" [122]. Vom spune că pisica nu poate fi un pericol aşa de mare pentru că păsările vor zbura. Numai că ticălosul Krook ştie mai multe decît noi despre soarta păsărelelor în libertate : „De îndată ce nobilul şi învăţatul meu confrate va pronunţa sentinţa, (în favoarea bătrînei — n.n.), ele vor fi puse în libertate, urmă Krook, făcîndu-mi iarăşi cu ochiul. Şi atunci — adăugă el, şoptind şi rînjind — dacă asta va fi să se întîmple cîndva — dar n-are să se întîmple — păsările care n-au fost niciodată închise în cuşti au să le ucidă" [123]. Aceste

simboluri și alegorii fac parte integrantă din structura romanului și vorbesc tocmai despre ceea ce, pe alt plan, li se întîmplă multora din personajele sale, prinse în *Casa umbrelor*, fără nici o posibilitate de salvare în societatea stăpînită de bani și trufie.

Sensibilitatea și căldura umană, care să conducă la solidaritate și simpatie și, în ultimă instanță, la salvarea proprie odată cu salvarea semenilor năpăstuiți, sînt opuse în roman indiferenței, oportunismului, parazitismului și lăcomiei.

Un roman vast și dens, înfățișînd multe destine și avînd o intrigă complicată din care nu lipsește suspense-ul, cu raze de lumină care pătrund în tenebrele vieții și oameni care nu se lasă doborîți de forțele răului, *Casa umbrelor* prilejuiește întîlnirea cu un Dickens puțin cunoscut la noi. Nefiind lipsit de unele scene de melodramă și patetism cu nimic dăunătoare calității artistice deoarece sînt perfect stăpînite de autor, — romanul prezintă o unitate artistică remarcabilă, captivînd și provocînd totodată cititorul, îndemnîndu-l la reflecție.

Începînd cu acest roman, viziunea dickensiană se va lărgi și adînci. Perfecționîndu-și arta, odată cu o mai profundă analiză a schimbărilor petrecute în jurul său și a sufletului omenesc, Dickens a făcut din romanele maturității sale artistice adevărate imagini ale omului modern prins în angrenajul unei societăți din „tenebrele" căreia cu greu își poate găsi salvarea.

Apariția versiunii românești a *Casei umbrelor* a fost primită cu un admirabil comentariu de către criticul N. Balotă în *România literară*. Citind paragraful cu care se deschide romanul, N. Balotă nu își reține entuziasmul pentru extraordinara putere sugestivă și simbolică a imaginii create de Dickens prin acest pasaj descriptiv, și îl consideră ca formînd „una din cele mai misterioase imagini ale destinului pe care a născocit-o vreodată înalta fantezie a unui povestitor. Ceața ce umple primul capitol din *Casa umbrelor* constituie cel mai fantastic prolog de roman dn cîte cunosc". O serie de asociații cu imagini din alți scriitori îi vin în minte criticului : Unamuno, cu romanul-negură *Niebla*, Saint-John Perse cu ale sale „zăpezi" și Kafka cu cețoasele enigme din seco-

lul XX. N. Balotă se întreabă dacă poetul din Praga n-a cunoscut aceste pagini ale poetului londonez, „căci iată aici, *avant la lettre,* ceţurile ce învăluie *Castelul,* un castel care e o înaltă Curte de Justiţie". Urmează o înfăţişare a temei, a conflictului, a tehnicii narative şi a cîtorva personaje din această carte în care, „depăşind legile satirei, Dickens judecă, condamnă şi absolvă ca un dispunător". Dickens întruchipează exemplar formula romancierului care devine Dispunătorul şi în această calitate el „nu se teme să condamne pînă şi marile puteri oarbe sau surde, ale Justiţiei, ale Societăţii". Dar, arată mai departe N. Balotă, Dickens nu prezintă numai instituţii, ci şi oameni. Aceste făpturi, „dintre care cele mai multe victime, alcătuiesc o plasmă durabilă, mai durabilă decît instituţiile ce pier în ceaţă" [124]. Cititorii acestui eseu au beneficiat de opinia valoroasă şi respectată a uneia din personalităţile criticii noastre actuale.

Şi romancierul Aurel Dragoş Munteanu a salutat apariţia *Casei umbrelor* cu o cronică publicată în *Scînteia.* Găsind lumea lui Dickens tot aşa de viabilă şi glorioasă ca istoria, el face o paralelă semnificativă şi originală afirmînd că „dacă ne putem imagina istoria în formă narativă ar trebui să presupunem că are stilul lui Dickens". Aurel Dragoş Munteanu nu îşi ascunde plăcuta surprindere de a fi găsit la Dickens o optică foarte modernă concretizată, printre altele, în procedeul compoziţional „surprinzător şi bogat în consecinţe pentru eclatanţa artistică a cărţii". Este vorba de tehnica narativă folosită de Dickens şi comentatorul explică faptul că autorul, spărgînd tiparul clasic prin abandonarea poziţiei sale de atotştiutor, îi acordă Estherei Summerson rolul de a nara, din punctul de vedere al unui participant, jumătate din evenimentele descrise de roman, ceea ce-i conferă cărţii lirism şi căldură tipic dickensiană. Situîndu-l pe Dickens printre marii autori ai secolului trecut, „poate cel mai semnificativ pentru marea plăcere de a recrea spectacolul imens al lumii" care în *Casa umbrelor* ne-a dat romanul apogeului său artistic, o carte cu adevărat mare, Aurel Dragoş Munteanu scrie : „Poate că nicăieri în altă parte nu a echilibrat în aşa măsură toate posibilităţile geniului său" [125]. În încheierea acestei cro-

nici se apreciază traducerea lui Costache Popa ca fiind remarcabilă prin vigoarea limbii și prin „virtuțile dickensiene ale echivalențelor găsite", apreciere la care subscriem și noi.

Tot în 1971, Mihnea Gheorghiu publică în *Magazin istoric* cronica istorică a lui Charles Dickens intitulată *Prima poveste din Canterbury*, a cărei traducere era oferită ca un omagiu adus lui Thomas Becket, dar și ca „un prilej de a-i înfățișa cititorului român un Dickens mai puțin cunoscut la noi — cronicar al istoriei țării sale" [126]. Traducerea este remarcabilă prin cursivitate și mai ales prin reproducerea ritmului vechilor noastre cronici istorice: „Acel sarazin nu s-a pogorît să-l ia în robie, ca pe un ins de rînd, ci l-a cinstit și s-a purtat blînd cu el. Și avea sarazinul o fată mîndră care s-a legat să i se supună neguțătorului londonez ca muiere legitimă, lepădîndu-și credința, dacă ar putea fugi împreună pe un tărîm creștinesc".

Prietenul nostru comun, ultimul roman pe care Dickens a reușit să-l termine, a apărut la editura Cartea românească, în 1973, în traducerea lui Niculai Popescu, care a scris și un substanțial „cuvînt înainte". În același an, colecția „Romanul de dragoste" a Editurii Eminescu a inclus *Poveste despre două orașe*, în traducerea Antoanetei Ralian.

În al său „Cuvînt înainte" la *Prietenul nostru comun* N. Popescu se oprește asupra preocupării constante a lui Dickens de a-și individualiza caracterele prin redarea particularităților de vorbire. Printr-o scurtă incursiune în biografia scriitorului se relevă legăturile lui cu Londra, pasiunea pentru teatru, cunoașterea îndeaproape a vieții datorită călătoriilor făcute în diferite colțuri ale țării, nu fără consecințe pe planul artei. Aceste preliminarii, la care se adaugă unele amănunte despre elaborarea romanului și publicarea lui inițială în fascicole lunare, precum și o comparație între Dickens și Fielding privind preocuparea pentru soarta sărăcimii din Londra, sînt urmate de o detaliată prezentare a temelor, personajelor etc. N. Popescu scrie cu competență, pe baza unei bogate informații exegetice și a unei bune cunoașteri a universului dickensian. În analiza pe care ne-o

oferă sînt relevate elementele de structură și tehnică narativă, de limbă și stil din perspectiva metodelor moderne de cercetare. Se cere însă făcută observația că o anumită eterogenitate, o insuficientă sistematizare a ideilor critice lipsesc discursul critic de cursivitatea și coerența dorită. Notăm, de exemplu, o inconsecvență în discutarea semnificației unor elemente cu valoare de simbol. Astfel, după ce citim că „simbol al morții și realității, aici ca și în alte scrieri dickensiene, este fluviul pe care Swinburne l-a numit adevăratul protagonist din *Prietenul nostru comun* (pp. 19—20), într-un alt context se afirmă că „aceste elemente materiale, de fapt nu sînt simboluri : fluviul, praful, vîntul și focul sînt simplă materie (p. 29), pentru ca iarăși, peste cîteva pagini, să se revină la ideea că „fluviul (Tamisa), cu forța lui (chiar și destructivă), este un alt simbol important, după cum am văzut, înrudit cu gunoiul prin nămol, de unde iarăși totul vine și totul se duce". (p. 35.) Inconsecvența provine din însăși natura acestor elemente care pot fi luate atît ca simplă materie cît și ca simboluri.

Cititorul român a găsit bogate informații despre lumea ultimelor creații dickensiene în prefețele scrise de Niculai Popescu. Întrucît au o circulație mult mai mare decît studiile apărute în publicațiile de specialitate și uneori chiar în periodice, dat fiind numărul de exemplare în care apar romanele respective, prefețele pot să aibă o semnificație deosebită în determinarea unui curent de opinie despre scriitor. De aceea ele trebuie să fie scrise într-o manieră care să stimuleze apropierea cititorului față de lumea romanului respectiv.

N. Popescu s-a remarcat printr-o foarte bogată activitate legată de traducerea și explicarea operei lui Dickens la noi.Deși oarecum inegal în ceea ce ne-a dat, trebuie să-i recunoaștem lui Niculai Popescu aportul considerabil la o mai bună cunoaștere de către cititorul român a operelor de maturitate artistică ale lui Dickens. După *Misterul lui Edwin Drood* și *Prietenul nostru comun,* N. Popescu a realizat versiunea românească a romanului *Mica Dorrit,* publicată în 1975 de „Cartea românească". Considerat de mulți critici capodopera lui Dickens, traducerea lui în limba română, în ciuda unor

inadvertențe pe care le vom semnala mai jos, constituie o contribuție importantă la restituirea lui Dickens cititorului român. Fără cunoașterea acestei opere, imaginea despre arta dickensiană nu este completă.

Antoaneta Ralian le-a oferit celor mai tineri cititori ai lui Dickens și traducerea minunatei povești *Osul de pește fermecat*, care a fost publicată în 90.000 de exemplare de către editura „Ion Creangă" în 1975. Dickens scrisese *Holiday Romance* în patru părți și a indicat ca narator al fiecărei părți pe cîte un copil. Miss Alice Rainbird, în vîrstă de șapte ani, este presupusa autoare a basmului despre „osul de pește fermecat" („the magic fish-bone"), redat cu o deosebită acuratețe stilistică de către Antoaneta Ralian.

Receptarea lui Dickens în țara noastră prin traduceri în ultimele trei decenii nu poate fi întrecută de realizări mai bune în altă parte. Aproape toate romanele sale au fost traduse, de fapt mai multe romane decît din oricare alt scriitor englez ; aproape peste două milioane de exemplare au fost vîndute, iar publicul se arată mereu dornic să cumpere o carte de Charles Dickens.

Traducerile din ultimele trei decenii au făcut posibilă o mai bună cunoaștere și asimilare a operei dickensiene decît în oricare altă perioadă. Oricît de frumoase ar fi fost aprecierile la adresa artei sale, atît timp cît cititorul nu a avut posibilitatea de a se convinge direct, pe text, de ceea ce înseamnă cu adevărat Dickens în comparație cu alți scriitori, exegeza era ineficientă. Acum, cine are curiozitatea sau interesul de a-l cunoaște pe Dickens îi poate găsi opera în traducere, pentru că tot ce a scris mai bun se află în biblioteci, în limba română.

Traducerile constituie modalitatea principală de apropiere față de un scriitor străin a publicului situat în afara ariei lingvistice în care se propagă creația originală. Chiar dacă o parte a cititorilor vor recepta literatura străină prin intermediul uneia din limbile de mare circulație, rămîne o realitate incontestabilă că o operă intră cu adevărat într-o ambianță literară nouă numai prin mijlocirea traducerii și va exercita o influență cu adevărat fecundă numai cînd este tra-

dusă [127]. Arta unei țări iese întotdeauna îmbogățită dacă este deschisă stimulului din afară. În domeniul literaturii, acest stimul ar fi extrem de limitat fără existența traducerilor. Pe de altă parte, trebuie subliniat că pătrunderea unei literaturi în alte spații antropo-geografice se realizează, — un fapt subliniat și de Traian Herseni —, în măsura în care există „condiția primordială a unei corespondențe între opera literară și necesitățile sau cerințele literare“ [128] ale acestor spații. Datorită caracterului de document literar pe care îl poate avea istoricul traducerilor dintr-o literatură sau dintr-un scriitor, în sensul că prin acest istoric se contribuie la cunoașterea preocupărilor și a configurației spirituale ale unei perioade, am considerat necesar să trecem în revistă principalele etape ale receptării operei dickensiene prin traduceri. O asemenea incursiune are neîndoielnic strînse legături cu sociologia literaturii, dar apar suficiente elemente în ea pentru a prezenta un interes mai general.

Comparatistul Al. Duțu, cercetător sistematic și meticulos al receptării operei dickensiene în România, consideră că în acest proces se pot distinge „etape destul de clare“ care pot arunca lumini asupra „felului în care au fost receptate în țara noastră marile opere ale literaturii universale“ [129]. Această opinie se susține întru totul prin constatarea ilustrată de aceste rînduri, că Dickens a pătruns în perimentrul literaturii noastre mai întîi în paginile revistelor sau „foițelor“ literare prin traduceri care au recurs la intermediare franceze sau germane și apoi, treptat, în volum, traducătorii reușind să-i restituie arta pe măsură ce s-au apropiat de ea direct în original.

Traduceri reușite și comentarii critice pline de exigență asigură apropierea marilor valori de conștiința românească din zilele noastre. Existența unei bogate creații autohtone ne ajută să fim în deplină sincronizare cu lumea modernă. De aceea — scria N. Balotă — „prețuind la justa lor valoare creațiile literaturii și artei universale, din trecut ca și din prezent, ne situăm față de ele în poziția acelora care, la rîndul lor, au contribuit și contribuie la sporirea acestor valori ca participanți egali

la îmbogățirea unui tezaur al culturii“ [130]. Importanța traducerilor nu poate fi suficient subliniată. Realizările din ultimele decenii privind restituirea operei lui Dickens cititorului român dezvăluie coordonate semnificative ale vieții noastre literare și configurația spirituală a epocii pe care o trăim. O literatură națională se poate mîndri nu numai cu scriitorii pe care îi are ci și cu traducătorii săi.

Dickens este unul dintre scriitorii englezi care s-au bucurat de cea mai mare atenție din partea caselor de editură din țara noastră în ultimele decenii [131]. Situîndu-se imediat după Shakespeare în privința numărului de titluri traduse, din care unele au cunoscut mai multe reeditări — ceea ce nu poate decît să ilustreze că a existat o mare cerere din partea publicului pentru romanele sale —, Charles Dickens este și unul dintre autorii preferați ai criticii, după cum atestă comentariile ce au apărut periodic în diverse publicații.

Note la capitolul II

1 Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 51.

2 Petre Grimm, „Lucy Byng, *Romanian Stories*, London, 1921“, în *Dacoromania*, anul II, 1921—1922, p. 741.

3 Ileana Verzea, *Anglia văzută de români*, în *Secolul 20*, 10—11—12, 1978, p. 63.

4 Alexandru Duțu, *Vîrstele Angliei*, în *Secolul 20*, 10—11—12, 1978, p. 44.

5 Vezi Dorina Grăsoiu, *O cercetare sociologică asupra stratificării publicului românesc din prima jumătate a secolului XIX*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 23, nr. 2, 1974; Dinu Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, ediția George Muntean, Editura Minerva, București, 1978, pp. 63—108; Mihai Gafița, *Fața ascunsă a lunii*, Editura Cartea Românească, București, 1974, pp. 25—38.

6 Alexandru Duțu, *Sinteză și originalitate în cultura română*, Editura enciclopedică, București, 1972, p. 202.

7 În *Gazeta de Transilvania* din 12 decembrie 1847, librarul Wilhelm Németh anunța că la librăria sa din Brașov se

află de vînzare „următoarele producte nouă ale literaturii franţozeşti“ şi, alături de titluri din scriitorii francezi Balzac, Gautier şi Dumas, erau trecute următoarele cărţi de Dickens: *Martin Chuzzlewit* (2 vol.), *Le Cricri du Foyer* şi *Une Nuit de Noël*.

Dan Grigorescu a mai semnalat un caz de anunţ publicitar în ziarul bucureştean *Terra* la 11 iunie 1870 prin care Siegmund Simon din Hamburg anunţa că a trimis reprezentantului său din Bucureşti şi două volume frumos legate din romanele lui Dickens — în germană (Prefaţă la Charles Dickens, *Marile speranţe*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. XXXIV).

8 Asupra acestui aspect al receptării lui Dickens atrăgea atenţia şi Dan Grigorescu scriind că „chiar înainte de apariţia în româneşte a cărţilor romancierului englez ele au stîrnit interesul oamenilor noştri de cultură“ (*Ibid.*, p. XXXVII).

9 Unul dintre călătorii englezi din secolul trecut care au străbătut Muntenia a fost Grenville Murray, diplomat şi reporter, al cărui nume este legat de publicarea în revista lui Dickens, *Household Words*, a unui reportaj sau note de călătorie pe vremea cînd era în redacţia acestei reviste şi după ce scrisese cîteva articole în colaborare cu Dickens. Ca proprietar şi redactor-şef al publicaţiei amintite, Dickens avea obiceiul de a citi, corecta şi aproba fiecare articol sau producţie literară oferită spre publicare. În corespondenţa lui Dickens cu unul din redactorii revistei există o referinţă la un reportaj scris de G. Murray după ce acesta din urmă călătorise prin sudul ţării noastre: „Nu aş introduce încă la ora aceasta *De la Craiova la Orşova*, deşi se poate plăti colaborarea. Dacă nu pentru alt motiv, doar pentru că există o referinţă la Mazzini. Am o mare consideraţie pentru el, dar acum nu e momentul să fie numit un bun tactician cu *Manifestul către napolitani* în mînă“. (*Charles Dickens as Editor. Being Letters Written by Him to William Henry Wills*, ed. R. C. Lehman, Sturgis and Walton Company, New York, 1912, p. 175.) Notele de călătorie au fost totuşi publicate în numărul următor, cu o lună mai tîrziu, la 20 octombrie 1855. Aceste *Note de călătorie*, scrise de cel al cărui interes pentru viaţa culturală românească l-a îndemnat să publice *Doine sau cîntece naţionale şi legende ale românilor*, şi publicarea lor cu acordul personal al lui Dickens creează o pagină interesantă în relaţiile noastre culturale cu Anglia, legate indirect şi de numele marelui scriitor. (Vezi

E. D. Tappe, *Grenville Murray and Romania*, în *Slavonic and East European Review*, 1965, Nr. 3, pp. 439—448 ; Al. Duțu, *Dichens în România*, în *Steaua*, Cluj, VII, (197), (iunie 1966), pp. 121—122.

10 J. W. Ozanne, *Three Years in Romania*, Chapman and Hall, London, 1878, p. 150.

11 „Dacă cei de la «Junimea» vorbeau cu precauție de Flaubert (Balzac aproape nu e amintit) și își găseau «modele» în Dickens și George Eliot (în mod excepțional în Tolstoi), scriitorii din cercul *Contemporanului* sau din apropierea lui sînt adepții declarați ai realismului mai larg european (cu precădere francez) și ai naturalismului, considerîndu-l pe Zola, așa cum se considera și el, continuatorul direct al lui Balzac". (Al. Săndulescu, *Continuități*, Cartea Românească, București, 1976, p. 25.)

12 Adriana Iliescu, *Proza realistă în secolul al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1978, p. 50.

13 Titu Maiorescu, *Insemnări zilnice*, vol. I (1855—1880), București, 1907, p. 12.

14 Z. Ornea, *O autobiografie intelectuală a lui T. Maiorescu*, în *Luceafărul*, XVI, Nr. 29 (586). Vezi și Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, București, 1978, p. 432.

15 N. Iorga, *Ce datorăm cărții engleze*, Datina Românească, Vălenii de Munte, 1938, p. 9.

16 Mihail Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, Editura Cartea Românească, București, 1944, p. 315.

17 *Mărturisiri literare*, ediție îngrijită de Iordan Datcu, Editura Minerva, București, 1971, p. 210. Asemenea mărturisiri din partea celui care avea să creeze, alături de Rebreanu, romanul românesc modern ne-ar putea îndemna să-i scrutăm mai îndeaproape opera, iarăși nu pentru influențe, ci pentru a vedea prin ce se înrudește Sadoveanu cu Dickens care, ne spune Zoe Dumitrescu-Bușulenga, „i-a fost aproape prin dragoste de oameni și calități ale umorului". (*Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 126.)

18 Alexandru Vlahuță, *Dan*, București, 1893. Romanul a apărut în 5.200 exemplare. La pagina 53 Vlahuță scria : „Apoi în primăvară, într-o duminică, el citea un roman de Dickens".

19 St. Cazimir. Prefață la *Nuvele* de N. Gane, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1959, p. XIII.

20 *Ibidem*.

21 Charles Dickens, *Die Geschichte Englands,* Berlin Verlag von Duncher und Humblot, 1852, donația Elena G. Coșbuc, 1944, Biblioteca Academiei RSR, I—194. 764.

22 Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900—1918,* Editura Junimea, Iași, p. 552; Ion Apetroaie, *Proza lui I. Al. Brătescu-Voinești, Prefață* la *Întuneric și lumină,* Editura Albatros, București, 1971, p. 8.

23 Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* București, 1973, p. 195, p. 198.

24 Dumitru Micu, *Început de secol,* Editura Minerva, București, p. 321.

25 Adriana Iliescu, *op. cit.,* p. 213.

26 Ion Breazu, *Panait Istrati (1884—1935),* în *Dacoromania,* București, VIII, 1934, p. 503.

27 *Ibidem.*

28 Apud Ilin Stancu, *Cuvîntul liber,* în *Reviste progresiste românești interbelice,* vol. editat de M. Bucur, Editura Minerva, București, 1972, p. 69.

29 Nicolae Iorga, *Cetind pe Dickens,* în *Cuget clar,* București, III, nr. 23, 15 decembrie, 1938.

30 Vasile Pârvan, *Corespondență și acte,* ed. îngrijită de Al. Zub, Editura Minerva, București, 1973, p. 334.

31 *Ibidem,* p. 339.

32 Aristide Geamănu, *Citiți cărțile bune,* Tg. Jiu, 1935, p. 19.

33 Apud V. Netea, *George Barițiu. Viața și activitatea sa,* București, 1966, p. 170.

34 George Barițiu, *Studii și articole,* Sibiu, 1912, p. 42.

35 *Ticăloșia și fărădelegile în cetățile cele mari,* în *Gazeta de Transilvania,* nr. 1 (5 ianuarie 1842), Brașov, p. 388. În *Gazeta de Transilvania,* „cel mai prestigios periodic politic român ardelean" (George Em. Marica), a apărut, se pare, pentru prima oară numele lui Dickens în presa românească, în acest articol tradus din germană.

36 Comentînd asupra semnificației acestei prime traduceri din Dickens, Al. Duțu observa că „apariția ei aruncă un fascicol luminos atît asupra «anglomaniei» transilvane, care concordă cu direcția mișcării intelectuale din lumea germanică, cît și asupra spiritului care animă generația pașoptistă de peste munți conferindu-i o notă originală". (*Dickens în România,* în *Studii de literatură universală,* 16, 1970, p. 45.)

37 Lucia Pavel, *Pe marginea primei versiuni românești din opera lui Charles Dickens*, în *Lucrări științifice*, nr. 2, Oradea, pp. 219—225.

38 Al. Duțu, *Dickens în România*, în *Studii de literatură universală*, p. 45.

39 Idem, *Charles Dickens și România*, în *Steaua*, 6 (1966), p. 121.

40 George Em. Marica, *Studii de istoria și sociologia culturii române ardelene din secolul al XIX-lea*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 207.

41 Aurel A. Mureșianu, *Cea dintîi încercare publicistică a lui Titu Maiorescu*, în *Dacoromania*, vol. IX, 1936, nr. 38, p. 570. Vezi Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, ed. îngrijită de Maria Simionescu, Editura Minerva, București, 1972, p. 612.

42 *Patru novele*. Traduse în românește de Titu Maiorescu, Craiova, 1882, între care se află scrierea lui Bret Harte *Norocul din Roaring Camp*, nuvelă californică. Tradusă din englezește.

43 *Contemporanul* a publicat traduceri din multe literaturi, îndeosebi din cea franceză și cea rusă. Din literatura engleză numai Dickens a fost tradus. Vezi Savin Bratu și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Contemporanul și vremea lui*, E.S.P.L.A., București, 1959, p. 98.

44 Vezi Victor Vișinescu, *Sofia Nădejde*, Editura Politică, București, 1972; Sofia Nădejde *Scrieri*, studiu introductiv și ediție de Victor Vișinescu, Editura Junimea, Iași, 1978.

45 Edgar Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*, vol. I, Little, Brown and Company, Boston, 1952, p. 489.

46 Adriana Iliescu, *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1975, p. 170.

47 Vezi Adriana Iliescu, *Reviste literare la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1972, pp. 182—185.

48 Vezi Z. Ornea, *Curentul cultural de la „Contemporanul"*, Editura Minerva, București, 1977.

49 Adriana Iliescu, *Reviste literare...*, p. 180.

50 *Zi aniversară*. Traducere de Emil Florescu, *Vatra*, București, I, (1894), pp. 314—316, 346—348, 378—380, 410—412, 442—444, 475—478, 506—510, 540—543, 571—574. *Miss Evans și Vulturul*. Traducerea de Constantin Bauer, *Vatra*, II, (1895), pp. 454—455. *Moartea bețivului*. Traducere de Constantin Ramură, *Vatra*, București, II, (1895/96), pp. 467—472.

51 John Lucas, *The Melancholy Man*, Methuen & Co. Ltd., London, 1970, p. 126.

52 Publicistul și poetul Dimitrie A. Teodoru (1866—1910) a folosit pseudonimul „Const. Ramură" sub care a semnat traducerea *Morții bețivului*. Presupunem că „Const. Bauer" era aceeași persoană.

53 Al. Duțu, *Dickens în România*, în *Studii de literatură universală*, p. 46.

54 Mihnea Gheorghiu, *Dickens, un autor popular*, în *Gazeta literară*, București, nr. 9, 1962, p. 6.

55 Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, Editura Univers, București, 1977, p. 158.

56 Albert Guerard, *Preface*, *World Literature*, Henry Holt & Company, New York, 1940, p. 19.

57 J. T. Shaw, *Literary Indebtedness*, în *Comparative Literature : Method and Perspective*, ed. Newton Phelps Stallknecht și Horst Frenz, Southern Illinois Press, Carbondale, 1971, p. 88.

58 Nr. 1 al colecției Samitca „Cărțile copiilor" a apărut la 15 XII 1897. Deși nr. 2, în care a fost publicat *O noapte de Crăciun*, nu e datat, am presupus că a apărut în 1898. Pseudonimul „Marius" nu l-am putut identifica, el fiind folosit de mai multe persoane. E posibil să fi aparținut lui L. Șăineanu. *A Christmas Carol*, tradus sub diferite titluri ca *O noapte de Crăciun*, *Un cîntec de Crăciun* etc. a fost scrierea dickensiană cel mai frecvent publicată la noi înainte de 1944. *Un poem de Crăciun*, în traducerea lui N. N. Botez, a apărut în 1918 pentru ca aceeași versiune să fie inclusă în colecția „Căminul" — Biblioteca literară și științifică (numerele 66—67). Versiuni ale acestei povestiri au mai fost realizate de Paul B. Rareș (1935, 1938) și de Th. Constant (1939), acest din urmă nume fiind un pseudonim folosit de Ion Pas. O prelucrarea a *Povestirilor de Crăciun* a fost publicată în 1944. (Charles Dickens ; *Povestiri de Crăciun*. Prelucrare de I. Mușat, Editura Omnia, 1944, 30 p.)

59 Constantin Ciopraga, *op. cit.*, p. 18.

60 Apud I. E. Toroțiu, *Studii și documente literare*, București, vol. XI, 1940, p. 475 și p. 478.

61 Gala Galaction, *Oameni și gînduri din veacul meu*, E.S.P.L.A., București, 1955, pp. 162—163.

62 Dan Grigorescu, *Prefață* la Charles Dickens, *Marile speranțe*, p. XXXVII.

63 *„Pomul sfînt.* Istorioară de Charles Dickens", în *Universul literar,* București, 1908, nr. 32—34.

64 Ana Canarache, *Cum traducem,* în *Cuvîntul liber,* II (1935), nr. 47, p. 6.

65 N. I. Herescu, *Însemnări literare,* Biblioteca „Semănătorul", Arad, 1926, p. 18.

66 „Demetrius a fost un premergător, cu toate durerile, cu toate greutățile, dar și cu toată slava cuvenită celor ce sînt cap de coloană. Demetrius, cel ce inițiia romanul realist, pe la anul 1909, a avut dreptul și satisfacția să se privească drept înainte mergătorul romancierilor noștri de mai tîrziu". (Gala Galaction, *op. cit.*, p. 154.)

67 *Ibidem,* p. 156.

68 Margareta Feraru, *Prefață* la V. Demetrius, *Scrieri alese,* Editura pentru Literatură, București, 1967, p. XVIII.

69 Constantin Șăineanu, *Noui recenzii (1926—1929),* București, 1930, p. 150.

70 Mihail Bogdan, *Trei ipostaze dickensiene : David Copperfield în românește,* Comunicare științifică prezentată la *Simpozionul Dickens,* București, 1970, p. 3.

71 Vezi *O temă majoră a literaturii universale : copilul,* în Simion Bărbulescu, *Comentarii critice,* Editura pentru Literatură, București, 1969, pp. 295—301.

72 Stanciu Stoian, *Copilul în literatură,* București, 1932, p. 99.

73 *David Copperfield,* cu anumite elemente autobiografice, a fost numit de Dickens „copilul favorit", adică romanul său preferat.

74 *Teatrul Național (din București): David Copperfield, piesă în 5 acte de Max Maurey, după romanul lui Charles Dickens,* de Int (Cronică dramatică), în *Rampa,* București, XV, nr. 4404 (1932), p. 1.

75 Vladimir Nicoară, *David Copperfield,* în *Hyperion,* Cluj, nr. 9, (1932), pp. 26—27.

76 Lucian Voicu, *Teatrul Național din Cluj : David Copperfield, piesă în 5 acte de Max Maurey, după romanul lui Charles Dickens,* în *România Literară,* București, nr. 38 (1932), p. 4.

77 L. Sebastian, *„David Copperfield" la Teatrul Național,* în *Adevărul literar și artistic,* București, 1934, nr. 607, p. 6.

78 Charles Dickens, *David Copperfield,* roman, trad. de Victoria Amărăzeanu, București, Socec, 1937, 238 p.

79 Panait Nicolae, *David Copperfield*, Buzău, 1941, p. 43.

80 *Ibid.*, p. 62.

81 Ovidiu Constantinescu, *Charles Dickens: „Marile speranţe"* (Cronică), în *Revista fundaţiilor*, Bucureşti, XIV (1947), nr. 12, pp. 90—93.

82 Aldous Huxley, *The Vulgarity of Little Nell*, în *The Dickens Critics* ed. George H. Ford şi Lauriat Lane, Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1966, p. 155.

83 Alexandru Sen, *Prefaţă* la Charles Dickens, *Marile speranţe*, Editura de Stat, Bucureşti, 1949.

84 Petre Solomon, *Prefaţă* la Charles Dickens, *Clopotele*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1963, p. 7.

85 Mihnea Gheorghiu, *Prefaţă* la Charles Dickens, *Note din America*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1953, p. 9.

86 Florian Potra, „Odrasla degenerată", în *Almanahul literar*, Cluj, nr. 12, (1953), pp. 84—87. Aici găsim o frumoasă caracterizare a cărţii: „fără să se complice prin incursiuni savante în istorie sau sociologie, fără să-şi obosească cititorii prin psihologizări abstracte, însemnările americane ale autorului lui *David Copperfield* constituie un model de memorial critic atent, în care Dickens a ştiut să privească cu ochii şi cu mintea în acelaşi timp, îmbinînd spontaneitatea impresiei cu maturitatea unei gîndiri organizate". (p. 87)

87 I. Mihuţ, *Charles Dickens: „Note din America"*, în *Contemporanul*, Bucureşti, nr. 49, (4 decembrie 1953), p. 3.

88 Dan Grigorescu, *Prefaţă* la *Note din America*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1962, p. 19.

89 *Ibid.*, p. 22.

90 M. Rahmil, Recenzie la *Documentele postume ale Clubului Pickwick*, în *Limba română*, V, 1955, pp. 97—103.

91 Gloria Barna, *Charles Dickens: „Documentele postume ale Clubului Pickwick"*, roman, ESPLA, 1953, în *Scînteia tineretului*, 10. XI. 1954, p. 2.

92 Edgar Papu, *Prefaţă* la Charles Dickens, *David Cooperfield*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1957, p. 7.

93 *Ibid.*, p. 9.

94 *Ibid.*, p. 13.

95 *Ibid.*, p. 14.

96 Ana Cartianu, *Prefaţă* la Charles Dickens, *David Copperfield*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. XX.

97 *Ibidem.*

98 Sylvère Monod, *La genèse d'un art moderne*, în *Europe*, no. 488, decembre 1969, p. 21.

99 Mihail Bogdan, *Charles Dickens: „Nicholas Nickleby"*, în *Steaua*, Cluj, nr. 8, 1960, p. 89.

100 F. R. Leavis, *The Great Tradition*, Chatto & Windus, London, 1948.

101 Dan Grigorescu, *Cuvînt înainte* la Charles Dickens, *Timpuri grele*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964, p. 6.

102 *Ibid.*, p. 8.

103 Romulus Rusan, *Girul imaginii*, în *România literară*, XI, nr. 6, (9 II 1978), p. 18.

104 John H. Lawson, *Film și creație*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 46.

105 *„David Copperfield" de Charles Dickens pe scena Teatrului Tineretului*, de Elena Negreanu, în *Scînteia tineretului*, 25. III. 1955, p. 2.

106 Ștefan Tita, *S-a stins zîmbetul lui Micawber*, în *Teatru*, București, 3 (1957), p. 93.

107 Asemenea conferințe și emisiuni de radio și TV au fost îndeosebi prilejuite de comemorările din 1962 (150 de ani de la naștere) și 1970 (100 de ani de la moartea scriitorului).

108 Charles Dickens, *Sketches by Boz*, Editura didactică și pedagogică, București, 1969, 187 p. Prefața și extragerea, prescurtarea textelor, notele și vocabularul Pompiliu Diplan.

109 Charles Dickens, *Hard Times*, Editura didactică și pedagogică, București, 1970, 171 p. Prescurtarea, prefața, notele explicative și vocabularul Viorica Dobrovici și Brîndușa Popescu.

110 Toate edițiile originale ale romanelor lui Dickens au apărut cu ilustrații. Cruikshank și „Phiz" (Hablôt K. Browne) au fost cei mai buni ilustratori ai scrierilor dickensiene.

111 Niculai Popescu, *Prefață* la Charles Dickens, *Misterul lui Edwin Drood*, Editura Cartea Românească, București, 1970, p. XIX.

112 Sanda Radian, *Charles Dickens: „Misterul lui Edwin Drood"*, în *Revista bibliotecilor*, 24, nr. 4, 1971, p. 252.

113 *Ibidem*.

114 T. S. Eliot, *Selected Essays*, New York, 1932, p. 377.

115 E. A. Baker, *The History of the English Novel*, vol. 7, Noble & Barnes, New York, 1968, p. 51.

116 Q. D. Leavis, *Bleak House: A Chancery World*, în F. R. Leavis și Q. D. Leavis, *Dickens the Novelist*, Chatto & Windus, London, 1970, pp. 154—160.

117 Charles Dickens, *Casa umbrelor*, în românește de Costache Popa, Univers, București, 1971, vol. I, p. 1—2.

118 *Ibidem*, p. 2.

119 *Ibid.*, p. 17.

120 V. Woolf, *Eseuri*, Editura Univers, București, 1972, p. 214.

121 Morton D. Zabel, *„Bleak House": The Undivided Imagination*, în *The Dickens Critics*, p. 341.

122 Charles Dickens, *Casa umbrelor*, p. 73.

123 *Ibid.*, p. 74.

124 Nicolae Balotă, *Dickens și ceața*, în *România literară*, București, V, nr. 7, (10 februarie 1972), p. 13.

125 Aurel Dragoș Munteanu, *Charles Dickens: „Casa umbrelor"*, în *Scînteia*, 41, nr. 9 067, (23 februarie 1972), p. 4.

126 Mihnea Gheorghiu, *Prima poveste din Canterbury de Charles Dickens*, în *Magazin istoric*, V, nr. 2 (47), 1971, p. 22.

127 J. T. Shaw, *op. cit.*, p. 84.

128 Traian Herseni, *Sociologia literaturii*, Univers, București, 1973, p. 260.

129 Al. Duțu, *Dickens și România*, p. 121.

130 Nicolae Balotă, *Deschiderea spre universal*, în România literară, XI, nr. 6, (9. II. 1978), p. 24.

131 Horia-Florea Popescu, *Cartea engleză în România după 23 August 1944*, în *Secolul 20*, 10—11—12, 1978, p. 262.

III. O ANALIZĂ A TRADUCERILOR CONTEMPORANE

Analiza traducerilor devine, după părerile cele mai autorizate, o întreprindere absolut necesară, dacă dorim să avem o imagine cît mai reală a calității operelor din literaturile străine pătrunse în perimetrul nostru cultural. Va fi tot mai greu de conceput un studiu comparatist între un scriitor național și unul dintr-o altă limbă fără să ne bazăm discuția pe o traducere verificată care să ilustreze cît mai fidel originalul. În această privință, A. Lefevère atrăgea atenția că „studiul traducerii literare numai recent a început să iasă din neglijarea sau în cel mai bun caz indiferența relativă cu care a fost tratat de un număr prea mare de critici, teoreticieni și istorici care lucrează în domeniul literaturii comparate“ [1]. Nu este posibil să se aprecieze gradul în care operele lui Dickens în traducere românească contemporană dețin calitățile versiunii originale fără analizarea celor mai caracteristice trăsături care au fost păstrate ori s-au pierdut în procesul traducerii. Cînd Henry Gifford enumeră cîteva domenii utile de cercetare în literatura comparată, el spune : „Primul între acestea, și unul din cele mai pline de satisfacții, este studiul traducerilor“[2]. George Watson, pe altă parte, afirmă prea simplist că „în afara sferei traducerii, literatura comparată adesea poate avea puțin de oferit“ [3].

Dacă cercetătorul literaturii străine este conștient că pot să existe diferențe între traducerea pe care o citește și originalul ei, numai o comparare a acestora va arăta în ce constă diferențele și dacă cunoștințele pe care le avem despre scriitor, bazate exclusiv pe traduceri, sînt

satisfăcătoare. Al. Dima, recomandînd analiza traducerilor, sublinia importanța fidelității față de original, atrăgînd atenția asupra faptului că istoria traducerilor a înregistrat deformări care au afectat serios cunoașterea exactă a literaturilor respective și că deci trebuie să insistăm asupra acestor aspecte [4].

Analiza versiunilor contemporane din opera lui Dickens poate să ducă la concluzii utile privind : dificultățile ridicate de trăsăturile lingvistice și stilistice ale originalului și calitatea echivalențelor oferite de traducători ; consecințele presiunii exercitate asupra traducătorului de ambianța psihologică, culturală și literară ; care versiune — cînd există două sau mai multe — se apropie mai mult de original și de ce ; calitatea estetică în totalitate a versiunilor existente. Ne ocupăm în special de traducerile contemporane pentru că ele s-au făcut după original și nu au trebuit să suporte presiunea intermediarilor. În traducerile mai vechi se pot găsi foarte ușor erori de tot felul, dar utilitatea practică imediată a semnalării lor este redusă. Am ales calea mai dificilă de a depista îndeosebi erorile din cărțile aflate acum în rafturile bibliotecilor pentru ca punîndu-le alături de calitățile traducerilor să putem evalua dacă cititorului român i s-a oferit un Dickens autentic.

Cititorul român poate să-l prefere sau nu pe Dickens, însă nu în mod necesar din aceleași motive ca lectorul originalului. Stilul traducerii poate să modifice calitățile și chiar defectele originalului, tot așa de bine cum poate să-l redea pe autor cu deosebită fidelitate. Se ridică întrebarea în ce măsură poate fi transpusă limba : „Idei, intrigi, tipuri de personaje pot fi transmise. Dar poate oare să fie și limba ? Desigur că tocmai aici, în disputa aprinsă în jurul dificultăților traducerii literare și al geniului sfidător pe care adesea se consideră că îl posedă o mare limbă literară, comparatistul trebuie întotdeauna să facă față celei mai serioase încercări“ [5].

Interesul crescînd pentru meșteșugul (sau arta) traducerilor va duce eventual la analize mai bune ale traducerilor de romane, piese sau poezii în diverse limbi și în acest scop studiile teoretice pot fi utile pentru că

în timp ce poți ușor să sesizezi unde a greșit traducătorul, calitățile unei bune traduceri sînt mai greu de definit. Discuțiile privind criteriile unei bune traduceri nu au șansa de a se încheia cu un set de reguli bine stabilite. Într-un studiu edificator despre arta traducerii, Horst Frenz ajunge la concluzia că „din toate controversele aprinse din trecut și prezent, reiese un fapt și anume că o persoană poate traduce o operă numai într-un mod, modul cel mai bun pe care ea îl poate realiza și că acesta este întotdeauna o tensiune între idiomul precis al originalului și idiomul foarte personal al traducătorului. Rivalitatea în dragoste dintre original și noul idiom nu poate fi niciodată eliminată, precum nu poate fi eliminată nici tensiunea dintre imitație și reproducere, între literalitate și naturalețe, între formă și înțeles, între poezie și proză. Aceste lucruri reprezintă idealuri divergente, dar în traducere ele trebuie împăcate, căci traducerea este o chestiune de compromis“.[6] Acest punct de vedere sintetizează admirabil disputele în jurul traducerilor.

Traducerea perfectă este considerată un țel irealizabil, dar chiar și un pesimist ca Pierre Emmanuel, care susține că „literatura trebuie dar nu poate fi tradusă“, recunoaște că, odată ce se acceptă acest paradox, „cele mai multe traduceri sînt utile, chiar dacă nu sînt fidele“[7]. W. H. Auden aprecia ca „o realitate istorică evidentă“ faptul că „traducerile, bune sau rele, au influențat în mod profund literatura fiecărui grup lingvistic în cursul ultimelor două mii de ani. Este imposibil să ne închipuim ce ar fi fără ele oricare dintre literaturi“[8]. Dacă împreună și cu Elena Croce[9] nu credem în traduceri perfecte, trebuie să recunoaștem însă că unele traduceri sînt mai bune decît altele. Care sînt deci elementele ce arată că o traducere este bună sau nu ?

În analiza prozei se obișnuia să se vorbească despre elemente de bază — înțeles și formă — și cum raportul dintre ele se presupune că duce la crearea efectului total, era firesc ca orice definiție a traducerii, înțelesul și stilul să constituie criteriile principale : „Proba unei traduceri constă în fond : mai întîi, transmite ea

tot înțelesul și cît mai mult posibil din stilul originalului ? În al doilea rînd, se citește ea în suficientă măsură ca o operă originală pentru a ne scuti de iritarea de a ne întreba în permanență dacă traducerea sau originalul este de vină pentru o anumită stîngăcie a stilului ?“ [10] În asemenea comentarii cele două entități — înțeles și stil (sau conținut și formă) — sînt separate. Altfel s-ar părea că înțelesul (conținutul) poate să existe independent de stil. În timp ce pentru proză în general o asemenea distincție ar putea fi valabilă, în cazul operelor artistice distincția nu apare atît de clară, pentru că aici stilul constituie înțelesul sau cel puțin e „tot atît de util pentru înțelesul total ca orice alt element“ [11]. Aceasta presupune că în procesul traducerii echivalența găsită în limba țintă trebuie să corespundă simultan atît înțelesului cît și stilului. Pe de altă parte, mulți comentatori, dintre care unii sînt traducători ei înșiși, consideră că atunci cînd trebuie să aleagă între înțeles și stil (sau „savoare“), acesta din urmă este sacrificat pentru că altfel, prin intervenții asupra stilului cu orice preț, se modifică și sensul originalului : „În mod deliberat pun cele două aspecte ale traducerii literare în această ordine, înțeles exact mai întîi și savoare în al doilea rînd, pentru ca astfel să terminăm pentru totdeauna cu așa-numita traducere care, în entuziasmul său pentru stil, modifică sensul originalului. Orice încercare de traducere care deviază de la înțeles este după mine nu o traducere ci o parafrazare“ [12]. Cu alte cuvinte, o modificare a stilului afectează profund înțelesul.

În principiu se poate spune că orice scriitor posedă un stil al său, că el folosește o anumită convenție care ajunge să fie recunoscută, identificată și se poate compara cu convenția altor scriitori. Trăsăturile identificabile sînt însă, în cele mai multe cazuri, de natură lingvistică. Marjorie Boulton sugerează că „merită adesea să căutăm cuvintele folosite, structurile de frază preferate, ritmurile și anumite figuri de stil preferate de un anumit scriitor“ [13], vrînd să spună că în acest fel putem să determinăm stilul său. Dar în afară de ritm și figuri de stil ne aflăm în domeniul lingvisticii. Ca să obținem un tablou complet, vom recurge și la stilistică, în mod

obligatoriu, ceea ce înseamnă că această „stilistică“ trebuie să caute un cadru de colaborare cu lingvistica, psihologia și critica literară.

În actul traducerii, unitatea dintre conținut și formă dispare pentru moment și traducătorul trebuie să vadă elementele componente în mod separat, care la nivelul stilului și al expresiei vor fi un amalgam alcătuit de toate formele imaginabile. Fluxul uniform al limbii se fragmentează într-un șir de paragrafe, fraze, cuvinte. Conceptele și imaginile sînt îmbrăcate în forme etnice străine. Întrucît sarcina traducătorului este de a reconstitui toate aceste elemente ale formei într-o nouă unitate de formă și conținut, în această etapă el trebuie să găsească răspunsuri pe care numai o foarte bună pregătire le poate oferi. Cunoștințe despre istoria poporului, modul său de viață, sistemul social al perioadei în discuție, asociată cu o temeinică cunoaștere a vocabularului și uzajului sînt condiții obligatorii pentru o traducere bună. „Standardul calității în traducere este cu precădere fixat de textul original de care traducătorul nu poate scăpa dacă vrea să rămînă loial“, observă S.P. Zilahy care precizează că „pentru a realiza calitatea superioară în traducere, oferind într-o altă limbă o operă care să aibă un efect echivalent cu acela realizat de original, traducătorul trebuie să învingă, inclusiv în privința stilului, toate dificultățile inerente în diferențele conceptuale și expresive ale celor două limbi“ [14]. Întrucît o traducere nu se suprapune niciodată cu originalul, virtutea sa „ca aceea a unei bune explicații critice, poate să constea tocmai în faptul că nu spune tot adevărul despre un mare original. Ea atrage atenția asupra unui element asupra căruia trebuie să atragă atenția și triumfă prin însăși parțialitatea sa“ [15]. Dacă această parțialitate include și trăsăturile principale ale stilului fără deteriorarea înțelesului, putem fi satisfăcuți de traducere.

Cînd ne ocupăm cu traduceri de proză principala dificultate constă în a determina particularitățile stilistice ale unui scriitor. Înainte de a putea răspunde cu un oarecare grad de precizie în ce măsură caracteristicile stilistice au fost păstrate în traducere, trebuie să

avem posibilitatea de a stabili ce anume constituie individualitatea distinctă și particularitatea stilului acestui scriitor, cu referire concretă la fiecare operă în parte. Aici ne lovim de greutatea cea mai mare, deoarece nu este deloc clar ce anume conferă individualitatea unui stil de proză. În cazul poeziei se operează cu mai multă ușurință în analiza trăsăturilor stilistice, existînd și o întreagă tradiție în acest sens. Instrumentele critice disponibile pentru discutarea stilului din proză sînt încă rudimentare, în special cînd analiza depășește unitățile mai mici și cuprinde cadrul mai larg al discursului. În acest ultim domeniu multe chestiuni teoretice fundamentale sînt evident neclarificate.

Stilul lui Dickens [16], forma sa specifică de a se exprima în proza de ficțiune, depinzînd de cuvinte cu anumită valoare aranjate în mod artistic, își are forța „în natura sa organică și bogăția în natura sa poetică, intensitatea fiind dată atît de organicitatea cît și de poezia lui. Organic el se dezvoltă din momentul imaginativ pe care îl redă și recreează acel moment aproape fizic, prin fiecare resursă de vocabular, sintaxă și ritm“ [17]. Pentru a fi organic sau poetic, spune Lauriat Lane, acest stil nu se teme să extindă sau chiar să spargă tiparele gramaticale sau verbale înguste. S-au făcut frecvente referiri la trăsăturile esențiale ale stilului dickensian pentru comentariul descriptiv, perfect adecvat acțiunii descrise, arătîndu-se că gama dialogului său merge de la cel umoristic pînă la retorica universală a unei replici umane arhetipale.

Produs compozit al individualității sale temperamentale, limba lui Dickens, multiformă și complexă, cere multă îndemînare din partea traducătorului pentru a fi exprimată cu claritate. Tot ce face limba o vorbire vie este reflectat în ceea ce a scris. Contextul esențial al scenelor dramatice din romanele sale fiind conversația sau monologul personajelor, cu excepția eroilor și eroinelor, au un limbaj distinct, în opera sa întîlnindu-se aproape fiecare grad și clasă de limbă, „de la vorbirea extrem de rafinată la jargonul de rînd al săracilor fără căpătîi, de la înflorituri clasice ale vorbirii pînă la bolborosirea agramată a analfabeților din ma-

halalele dosnice, de la engleza gramaticală din cercurile instruite pînă la vorbirea rustică dintr-o cocioabă de pe malul mării“ [18]. Se poate vorbi de o mare varietate de stiluri în scrisul lui Dickens, de la pasaje pline de manierisme la stilul colocvial și eroicomic. Deși predomină opiniile favorabile, nu se poate pretinde că stilul dickensian este fără cusur. Dickens nu a fost întotdeauna la înălțime în alegerea cuvintelor și a mijloacelor retorice însă, ca și în restul artei sale, calitățile întrec de departe lipsurile. Prin folosirea resurselor limbii, arta lui Dickens acționează cu o forță magnetică asupra cititorului.

Dickens a folosit combinația de cuvinte care cel mai bine redă ritmul dorit în concordanță cu starea pe care vrea s-o transmită. Trebuie să ne amintim că el și-a scris romanele cu scopul de a fi citite cu glas tare, ceea ce înseamnă că a acordat atenție nu numai celor spuse ci, de asemenea, calității sonore, auditive, a cuvintelor, expresiei și frazelor. După cum arată Ph. Collins „în întreaga structură și retorică a narațiunii proza sa are o înaltă calitate auditivă, după cum povestirile sale sînt teatrale în modalitate“ [19].

După ce demontează structura frazei lui Dickens pînă la ultimul cuvînt, traducătorul este confruntat cu sarcina de a reface totul în așa manieră încît unitatea stilistică să fie păstrată. Pentru a-l savura pe Dickens, trebuie să ne supunem prezenței sale, ne spun criticii și, desigur, cu cît o traducere este mai bună, cu atît mai mult se simte prezența sa. Tot ce găsim în romane, schițe și povestiri face parte din viziunea scriitorului și folosirea limbii specific dickensiene, cu o ingeniozitate aparte, urmărește să ne ajute să percepem această viziune în totalitatea sa [20]. În acest sens trebuie reținut că tendința generală a frazelor lui Dickens de a fi ample, arborescente, bogat descriptive, poate să fie semnificativă, indicînd dorința de a cuprinde gîndul la maximum. Se poate, de asemenea, sugera că „există o strînsă legătură între structura cărților sale și aceea a frazelor luate separat, a căror complexitate pare să fie legată de complexitatea intrigii sale“ [21].

Sub aspectul general al stilului și al manierei de compoziție, scrierile lui Dickens se pot reda cu mult succes în română, ele posedînd o structură sintactică ce lasă destulă libertate celui care vrea să le reproducă. Greutățile apar în calea traducătorului datorită expresiilor pur idiomatice, și nu numai în dialoguri, datorită ritmurilor pe care le imprimă, nu numai frazelor, ci pasajelor întregi. Umorul său, rezultînd frecvent din asociații și sensuri conotative ale cuvintelor, nu străbate cu ușurință prin traduceri. Pe de altă parte, comparațiile care abundă în scrisul dickensian și constituie în mod sigur o particularitate a lui, împreună cu metaforele, adesea de o originalitate ce le face ușor identificabile ca fiind dickensiene, au deplina șansă de a fi echivalate în limba română care are potențialul de a reda structurile poetice. Desigur, nu se vor putea găsi echivalenți deplini ai expresiilor complexe întîlnite în scrierile lui Dickens dar, cum preciza Benedetto Croce, ar fi temerar să se încerce reproducerea expresiilor originale, traducerea fiind „o aproximație care are valoare originală ca o lucrare de artă și poate să reziste prin ea însăși“ [22].

Să încercăm a detașa anumite calități și slăbiciuni din traduceri spre a pune în lumină, cu exemple, elementele semnificative care înlesnesc o imagine despre aceste traduceri, părerea noastră fiind bazată pe confruntarea integrală a celor două texte. Este posibil să fi luat un număr mai mare de exemple — bune sau rele — din anumite traduceri în detrimentul altora, numai pentru că acestea ilustrează mai bine un principiu sau altul legat de calitatea tălmăcirilor. Avînd în vedere numărul mare de scrieri traduse este imposibil, dealtfel, să dăm toate cazurile reprezentative, selecția fiind obligatorie.

Dacă la nivel lexical, echivalențele din traducere sînt hotărîtoare pentru redarea semnificației cuvîntului sau expresiei, numai prin integrarea acestor unități minimale în planul mai larg al propoziției și frazei, iar apoi în unitățile superioare ale paragrafului și discursului ca un întreg se va realiza reconstituirea efectului stilistic din original. Așa cum sublinia Ullmann,

„în sintaxă există o gamă extraordinar de vastă de posibilități stilistice. Acestea vor apărea la trei nivele : nivelul elementelor gramaticale, al frazei ca un întreg și al unităților superioare“ [23]. Studierea modalităților la care au recurs traducătorii noștri ne permite să afirmăm că pe planul sintaxei frazei tiparul textului dickensian nu prezintă dificultăți deosebite și că cel mai frecvent acest tipar se poate păstra, rezultatul fiind întru totul acceptabil. Iată o ilustrare din *Casa umbrelor :* unde, cu excepția unui cuvînt adăugat (amețindu-se) și a unuia lipsă (din oraș), totul este identic :

More impenetrable than ever,
Mai de nepătruns ca niciodată

he sits and drinks, and mellows as it were, in secrecy ;
domnul Tulkinghorn șade și bea și *amețindu-se* se îndulcește în tainele sale,

pondering, at the twighlight hour, on all the mysteries he knows,
meditînd într-acel ceas al apusului la toate misterele pe care le cunoaște,

associated with darkening woods in the country,
împletite cu pădurile umbroase din provincie

and blank shut up houses in town :
și cu clădirile vaste și goale și închise (—)

and perhaps sparing a thought or two for himself,
și poate rezervîndu-și un gînd sau două și lui,

and his family history and his money, and his will.
precum și trecutului familiei sale, banilor și testamentului.

(I, p. 367, ed. 1971)

Al. Philippide sublinia că nu „vocabularul determină în chip fundamental stilul unui scriitor, ci felul în care un scriitor construiește fraza. Vocabularul este al tuturora, construcția frazei și a perioadei, făcută cu respect strict al regulilor gramaticale, aparține totuși scriitoru-

lui, prin anumite întorsături, printr-un anumit ton, printr-o anumită particularitate topică, deosebită de a celorlalți, însușiri care toate împreună alcătuiesc stilul său propriu. Fără îndoială că și vocabularul contribuie la fizionomia stilului, dar într-o măsură mai mică“ [24], subliniind apoi că „numai în raport cu alte cuvinte un cuvînt capătă valoare artistică numai în frază“. În cele mai frecvente cazuri, traducătorii au obținut efecte admirabile în limba română prin păstrarea succesiunii în cadrul frazelor dickensiene, chiar dacă în interiorul propozițiilor au precedat la unele modificări cerute de sintaxa noastră. Tonul poetic, inspirat, din *David Copperfield,* este remarcabil redat de Ioan Comșa care, în mare măsură, s-a lăsat condus de fraza lui Dickens :

A great wind rises, and the summer is gone in a moment.

Se ridică un vînt puternic și într-o clipă vara s-a dus.

We are playing in the winter twighlight, dancing about the parlour.

Într-un amurg de iarnă, ne jucăm și dansăm în odaie.

When my mother is out of breath, and rests herself in an elbow chair,

Cînd mama se obosește și se așează în fotoliu,

I watch her winding her bright curls round her fingers and straighten —

mă uit la ea cum își răsucește pe degete buclele strălucitoare și cum

ing her waist, and nobody knows better than I do,

își îndreaptă rochia pe talie, și nimeni nu știe mai bine decît mine,

that she likes to look so well, and is proud of being so pretty.

cît îi place să arate îngrijit și ce mîndră e de frumusețea ei.

(I, p. 28—29)

Tonul romanului *Dombey și fiul* e fixat de la început și prin următoarea frază, cu totul fidelă originalului :

„Era o tăcere atît de solemnă în jurul patului și cei doi medici păreau că privesc acea făptură nepăsătoare cu atîta compătimire și cu atît de puțină nădejde, încît doamna Chick își uită pentru o clipă planul“, (p. 18)

Nu se poate urmări totdeauna structura perioadei din original. Traducătorul are libertatea să reorganizeze propozițiile în cadrul frazei dacă altfel ar rezulta o secvență greoaie, în neconcordanță cu spiritul sintaxei românești, cu condiția ca prin noua formulare să nu se modifice sensul original. Posibilitățile traducătorului de a reda structura sintactică a frazei sînt desigur multiple. De la păstrarea aproape neschimbată a ordinii propozițiilor cu conjuncțiile corespunzătoare și pînă la completa răsturnare a acestei ordini, se pot găsi variații determinate fie de cerințe ale cursivității și naturaleții, fie de nevoia de a scoate mai bine în evidență sensul originalului.

Mihnea Gheorghiu ne oferă, în traducerea romanului *Martin Chuzzlewit,* exemple de structuri sintactice care, fie că sînt apropiate de cele din original fie că, din necesități interne ale limbii române, prezintă un tipar absolut nou, au întotdeauna calități remarcabile de ritm. În următoarea descriere a unei furtuni, succesiunea silabelor accentuate și neaccentuate contribuie la redarea aceloraşi efecte ca în original.

On, on, on over the countless miles of angry space
Învolburate, valurile se înalță și se rostogolesc pe

roll the long heaving billlows. Mountains and caves are here,
întinderi fără de sfîrșit și fără de odihnă. Se ridică munți,

and yet are not ; for what is now the one, is now the other ;
se cască genuni, care dispar o clipă pentru a lua din nou chip

then all is but a boiling heap of rushing water. Pursuit, aud fight,

din imensitatea clocotitoare a mării. Este o urmărire, o luptă,

and a mad return of wave on wave, and a savage struggle,
o ciocnire de valuri ce se sparg, o încleștare sălbatică

ending in a sprouting-up of foam that whitens the black night;
ce se termină printr-o țîșnire de spume care luminează noaptea neagră;

incessant change of place, and form, and hue; constancy in nothing,
o continuă schimbare de peisaj, de formă și culoare; o luptă

but elernal strife.
veșnic nepotolită.

(I. p. 311, ed. 1955.)

Stilul lui *Edwin Drood* posedă cursivitate remarcabilă în descriere și fermitate în pasajele narative și dramatice. Întregul are o neîndoielnică frumusețe, rezultatul unei măestrii care a atins desăvîrșirea. Traducătorul român, Niculai Popescu, a păstrat lăudabile efecte muzicale în versiunea sa. A făcut însă la începutul acestui pasaj cîteva modificări în structura frazelor și a schimbat timpul verbelor, transformînd prezentul în imperfect, schimbări foarte frecvente în traducere pe tot parcursul acestui roman, cu inevitabila afectare a stilului dorit de Dickens.

„A brilliant morning shines on the old city. Its antiquities and ruins are surpassingly beautiful with a lusty ivy gleaming in the sun, and the rich trees waving in the balmy air. Changes of glorious light from morning boughs, songs of birds, scents from gardens, woods and fields or, rather, from the one great garden of the whole cultivated island in its yielding time — penetrate into the city Cathedral, subdue its earthy odour and preach the Resurrection and the life."

„A doua zi, lumina unei dimineți scînteietoare învăluia străvechiul oraș ale cărui vestigii din trecut și

ruine sînt de o frumusețe rară. Iedera bogată lucea în soare, iar copacii maiestuoși se legănau în boarea parfumată. Jocul luminii splendide prin crengile arborilor, cîntecul păsărilor, miresmele venind de prin grădini, păduri și de pe ogoare — sau mai degrabă din marea grădină de pe întreaga insulă, cultivată de-a lungul vremurilor — pătrundea în catedrală, mai tare ca izul de pămînt sepulcral, reînviind totul la viață." (p. 309)

Versiunea românească a romanului *Misterul lui Edwin Drood* realizată de Niculai Popescu îi restituie cititorului cu admirabilă acuratețe valențele originalul. Se va observa și în următorul exemplu că doar schimbarea timpurilor creează un oarecare contrast față de textul dickensian. Omiterea conjuncției datorită separării primei propoziții de restul frazei nu dăunează armoniei care este sporită dealtfel cînd traducătorul, deosebit de inspirat, a găsit pentru „goes among" și „goes through" două verbe cu o plăcută rezonanță — „încrețea" și „înfiora" : „*Plouase* în după amiaza aceea. Un freamăt de gheață *încrețea* oglinda ochiurilor de apă dintre lespezile de piatră — numai crăpături, așezate neregulat —, *înfiora* ulmii uriași, scuturînd stropii de ploaie ca niște lacrimi". (Cf. „There has been rain this afternoon, and a wintry shudder goes among the little pools on the cracked uneven flag-stones, and through the giant elm-trees as they shed a gust of tears.")

S-a remarcat de către toți comentatorii că modul în care este folosit verbul contribuie la un efect deosebit în primul paragraf din *Casa umbrelor*. În prima pagină și jumătate, acțiunea este exprimată prin verbe la moduri nepredicative. Propoziții fără predicat, cum sînt cele ce încep cu „London" și „Implacable November weather", sînt plasate împreună cu propoziții ale căror verbe sînt participii : „London, Michaelmas term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln's Inn Hall". („Londra, Sesiunea de toamnă pe terminate și Lordul Președinte înscăunat în sale de ședințe de la Lincoln's Inn".). Aceleași propoziții eliptice creează atmosfera în traducere. Apoi urmează o serie de comparații identice cu originalul. Reluarea participiului din original

nu se mai respectă în traducere, însă se menține același ritm, iar simetria se obține cu următoarele propoziții în care subiectul are articolul zero. În sfîrșit, propozițiile românești sînt iar fără predicat, ca în engleză : „Ceață tîrîndu-se în cabinele vapoarelor de cărbuni, ceață așezîndu-se de-a lungul șantierelor, ceață plutind peste odgoanele marilor corăbii, ceață lăsîndu-se peste bordurile bărăcilor și ale luntrilor". (I, p. 9)

Descrierile de peisaj sînt îndeobște transpuse cu mult succes de traducători, cititorului oferindu-i-se pasaje de înaltă vibrație poetică ale căror imagini și ritm concurează, ca să spunem așa, cu originalul. Iată un exemplu din *Poveste despre două orașe* în traducerea Antoanetei Ralian, comparat cu originalul :

„The night wore out, and, as he stood upon the bridge listening to the water as it splashed the river walls of the island of Paris, where the picturesque confusion of houses and cathedral shone bright in the light of the moon, the day came coldly, looking like a dead face out of the sky. Then the night, with the moon and the stars, turned pale and died, and for a little while it seemed as if creation were delivered over to the Death's dominion."

„Noaptea se mistuia în propriile rămășițe și, în timp ce Carton adăsta pe pod ascultînd clipocitul apei care plesnea cheiul de piatră al Insulei Parisului, acolo unde pitoreasca îngrămădire a caselor și catedralei sclipea luminos în bătaia lunii, ziua se ivi rece, arătînd ca o față de mort apărută pe cer. Și atunci noaptea, cu luna și cu stelele ei, păliră puternic și, pentru un scurt răstimp, întreaga fire păru cotropită de stăpînirea morții." (p. 340—41)

Pe lîngă similitudinea aproape perfectă la nivel sintactic, fiecare cuvînt din original își are echivalentul său în traducere. Nimic nu este omis. Cînd traducătoarea a observat că echivalentul românesc nu posedă rezonanța necesară, a adăugat un cuvînt mai sugestiv, fără a trăda totuși originalul. Astfel „listening to the water as it splashed the river walls" devine „ascultînd clipocitul apei care plesnea cheiul de piatră", unde introducerea substantivului „clipocitul" a fost necesară

deoarece „splashed“ tradus cu „a stropi, a împroșca“ sugerează o imagine mai degrabă vizuală, în timp ce aici este vorba de percepție sonoră.

Să considerăm acum implicațiile stilistice ale unui întreg pasaj din *Prietenul nostru comun*. Părțile subliniate vor forma obiectul comentariului nostru :

„*The wheels rolled on* and *rolled down*, by the Monument and by the Tower and by the Docks[...] *down* where the accumulated scum of humanity seemed to be washed from higher grounds, *like so much moral sewage*, and to be pausing until its own weight forced it over the bank and sank it in the river. *In and out* among vessels that seemed to have gone ashore, and *houses that seemed to have gone afloat* — among *bow — sprits staring into windows* and *windows staring into* ships — *the wheels rolled on*, until they stopped at the dark corner, riverwashed and otherwise not washed at all, where the boy alighted and opened the door“. (I, Cap. III)

Viteza și direcția vehiculului sînt plastic descrise. Folosirea particulelor adverbiale îi permite lui Dickens să dea sensul mișcării fără a repeta verbul de fiecare dată ; *down, in and out* la începutul respectivelor subordonate arată direcția și succesiunea rapidă a scenelor. Avem o trăsătură caracteristică a stilului dickensian. Nu putem să nu observăm ritmul întregului paragraf, precum și echilibrarea perfectă între prima propoziție — *the wheels rolled on* — și repetarea aceloraşi cuvinte la sfîrșitul celei de a doua fraze. Comparațiile și personificarea sînt de asemenea importante. Traducerea reține multe elemente din original, chiar dacă mijloacele le diferă.

„*Trăsura își continuă drumul*. Trecuse de Monument, de Turn și de Docuri [...] *lăsase* în urmă locul unde lăturile umanității erau parcă aruncate din înălțime, *laolaltă cu reziduurile morale*, adunîndu-se pînă într-atît, că se revărsau și se scurgeau în fluviu ; *trecuse* prin dreptul unor case care parcă acostaseră, pe lîngă niște *case care pluteau pe apă*, prin dreptul unor catarge *care parcă priveau pe fereastră* și al unor *ferestre dînd parcă în fundul vasului — pînă ce trăsura*

ajunse într-un cotlon întunecos, spălat de fluviu, altminteri cîtuşi de puţin spălat, unde băiatul coborî şi deschise portiera." (I, p. 63)

Nu este uşor de prins ritmul din original. Traducătorul încearcă şi parţial reuşeşte să redea — prin mijloace lexicale şi stilistice — spiritul originalului sau cel puţin să nu se îndepărteze prea mult de el. Particulele adverbiale sînt înlocuite prin verbe de mişcare la mai mult ca perfect, deşi poate perfectul compus, care redă acţiuni terminate în succesiune, ar fi creat o mai clară impresie de mişcare rapidă. Dar există o greşeală care răstoarnă structura sintactică. În română, prima propoziţie are subiectul exprimat (trăsura) şi în propoziţiile următoare subiectul este subînţeles. Cînd predicatul „ajunse" este prea departe de subiect, urmînd după nişte propoziţii secundare care descriu alte acţiuni, traducătorul foloseşte subiectul din nou. Era de preferat ca acea propoziţie să rămînă fără subiect, pentru că în acest moment simţim brusc că cele trei predicate precedente — *trecuse, lăsase,* şi *ajunse* — (ultimul la prefectul simplu) nu mai pot fi asociate cu acelaşi subiect. Aceasta probabil se datorează faptului că în locul unei principale şi a unei secundare din engleză („the wheels rolled on until they stopped") — ni se dă aici una secundară — „pînă ce trăsura ajunse". Ar fi fost mai indicat „trăsura îşi continuă drumul" (propoziţie principală în simetrie cu prima) şi apoi „pînă ce ajunse..."

Alte aspecte care merită atenţie. Pentru Dickens „the scum of humanity" este „like so much moral sewage". În traducere avem „lăturile umanităţii... laolaltă cu reziduurile morale", adică în loc de „asemănător cu" (comparaţie) traducerea oferă *atît... cît şi* (două lucruri separate); apoi casele *păreau* că făceau ceva (ca şi vasele), iar traducerea spune „pe lîngă nişte case care pluteau pe apă". În schimb catargele şi ferestrele nu mai *privesc* — ca în original — ci „ferestrele dau în fundul vasului", ceea ce este altceva.

Stilul ultimelor romane ale lui Dickens se caracterizează prin folosirea abundentă, uneori chiar exagerată, a repetiţiei şi antitezei. Repetiţia poate urmări diferite scopuri — tematice sau muzicale. Un exemplu în care

ea servește ambele scopuri și este asociată cu antiteza găsim în *Poveste despre două orașe* (p. 9), începînd cu „Era cea mai bună dintre vremi, era cea mai năpăstuită dintre vremi..." (Cf. „It was the best of times, it was the worst of times...") În traducerea Antoanetei Ralian repetiția lui „it was", pe care în original o întîlnim de zece ori, este redusă la trei. Repetiția se reia apoi prin „aveam", pentru ca în ultimele două propoziții să se redea numai antiteza. În cinci cazuri de omitere a verbului se păstrează însă repetiția părții nominale *(epoca, veacul, răstimpul),* ceea ce suplinește lipsa verbului în realizarea simetriei prin contrast.

În *David Copperfield,* aranjarea măiastră a propozițiilor prin combinarea simetriei cu acumularea rapidă, transmite atît monotonia vieții zilnice din trecut cît și perindarea înceată a imaginilor din memoria naratorului. Îmbinarea celor două tipuri de durată este perceptibilă pe tot parcursul paragrafului, în traducerea lui Ioan Comșa.

„Din restul semestrului mi-a rămas doar un vălmășag de amintiri despre strădaniile și luptele noastre de fiecare zi ; *despre* vara care era pe sfîrșite și venirea toamnei ; *despre* diminețile friguroase, cînd clopoțelul ne silea să ne sculăm din pat și despre aerul tăios, atît de tăios, al nopților întunecate ; *despre* clasa neîncălzită și slab luminată, în care învățam după-amiază și *despre* clasa rece, ca o adevărată ghețărie, în care ne petreceam diminețile." (I, p. 165)

Forța stilului din următorul pasaj din *Poveste despre două orașe* provine din omisiunea verbului predicativ și repetarea aceluiași substantiv (footsteps) cu diferite atributive construite prin participii.

„Headlong, mad and dangerous *footsteps* to force their way into anybody's life, *footsteps* not easily *made* clean again if once *stained* red, the *footsteps raging* in Saint Antoine afar off, as the little circle sat in the dark London window." (Bk. II, Ch. XXI.)

În versiunea românească nu se mai poate păstra aceeași construcție sintactică, însă repetarea cuvîntului „pași" sugerează imaginea dorită de autor. Plasarea ul-

timului verb din original la început (sat — ședea) face legătura cu prima parte a capitolului.

„Și în timp ce micul grup ședea lîngă întunecata fereastră, *pași* năvalnici, *pași* nebuni, *pași* primejdioși pentru oricine în a cărui viață ar fi dat buzna, *pași* care nu și-ar fi putut șterge lesne urma roșie, bîntuiau departe, în Saint-Antoine." (p. 239)

Fragmentarea frazei, deși uneori posibilă și chiar indicată, poate avea consecințe nedorite asupra înțelesului. În *Mica Dorrit* întîlnim un caz cînd sensul este profund afectat de o asemenea operație (la care se mai adaugă și traducerea greșită a unui verb). Redăm mai întîi textul românesc :

„Puțin le păsa celorlalți deținuți care rîdeau în odăile lor de ultimul lui discurs din ghereta paznicului ! Ce tablou grav făceau în galeria întunecată din Marshalsea, în acea seară de duminică."

(I, p. 289—290)

Ne putem întreba, necunoscînd originalul, cum puteau face un tablou grav acești deținuți care rîdeau. De fapt nu ei făceau acest tablou, ci Mica Dorrit și tatăl ei, iar ceilalți deținuți nu aveau cum să știe acest lucru, ei rîzînd de ultimul discurs ținut de dl. Dorrit :

„Litle recked the Collegians who were laughing in their rooms over his late address in the Lodge, what a serious picture they had in their obscure gallery of the Marshalsea that Sunday-night." (I, XIX).

Consecințe negative pot să apară și de pe urma fragmentării paragrafului. Următoarele fraze fac parte din același paragraf, în timp ce în traducere ele sînt separate :

„In the three fold capacity [...] Clennam soon became a visitor of mark. He was not surprised by the attentions he received from Mr. Chivey when that officer was on the lock [...]".

În tot paragraful este vorba de Clennam și de atențiile cu care era înconjurat din partea lui Chivey, temnicerul. Divizînd acest paragraf, traducătorul a schimbat și identitatea persoanelor implicate, și astfel Clennam este transformat în Tatăl de la Marshalsea, cel puțin în acest context :

„În tripla sa calitate [...] domnul Clennam deveni un oaspete de seamă. Atenţiile primite din partea domnului Chivey cînd acesta era de serviciu la poartă, pe tatăl de la Marshalsea nu-l surprindeau.“ (I, p. 322—23). În loc de „pe Clennam nu-l surprindeau“.

Ironia fină din următoarea constatare întîlnită în *Mica Dorrit* este complet pierdută : „for we all know we all deceive ourselves — that is to say, how people in general, our profounder selves excepted, deceive themselves — as to the motives of action“, ceea ce vrea să spună că toată lumea, adică lumea în general, cu excepţia noastră (a eminenţelor noastre pline de înţelepciune) se înşeală. În traducere nu se sesizează această nuanţare : „căci ştim cu toţii cum ne înşelăm noi înşine — *prin urmare,* cum *noi,* oamenii, în general, cu excepţia *eului nostru mai profund, ne înşelăm* — asupra motivelor care ne fac să acţionăm“. (I, p. 186)

Nu este clară exprimarea, pe care nu i-o datorăm lui Dickens, în *Mica Dorrit* : „nimic binevoitor, nimic plăcut nicăieri şi pretutindeni în inima îngrozită“ (I, 39), pentru că în original Clennam spune : „nothing graceful or gentle anywhere, and the void in my heart everywhere“. (cap. II) Cînd Chivey îl invită pe Clennam acasă şi îi dă o carte de vizită pe care era indicată ocupaţia familiei Chivey — comercianţi cu produse de tutun — el ţine să precizeze că nu în legătură cu negustoria lor îl invită : „(Private)' It an't tobacco business', said Mr. Chivey. 'The truth is, it's my wife'.“ În schimb, în traducere se spune că „e un debit de tutun“. (Confidenţial), E un debit de tutun, îi explică domnul Chivey. De fapt e vorba de nevastă-mea.“ (I, p. 323)

Cititorul romanului *Mica Dorrit* întîmpină mici dificultăţi în lectura versiunii româneşti din cauza neclarităţii unor fraze, cum ar fi următoarea :

„Sfîrşise prin a nutri pentru Mica Dorrit un interes atît de deosebit — *interes care,* dezvoltîndu-se în anturajul ei vulgar, grosolan, pe ea o îndepărtase — încît *era* dezamăgit, contrariat, *aproape penibil,* la gîndul că ea l-ar fi putut iubi pe tînărul John Chivey din curtea dosnică, ori pe altcineva deopotrivă“. (I, p. 327)

Această frază, cu unele elemente pozitive, este neclară nu din motive gramaticale sau stilistice, deşi, e drept, apare acel „era — aproape penibil", ci din cauză că cititorul nu poate înţelege cum interesul lui Clennam a îndepărtat-o pe Mica Dorrit. Partea deficitară a frazei — „interes care... pe ea o îndepărtase" — provine din redarea greşită a originalului :

„He had come to attach to Little Dorrit an interest so peculiar — *an interest that removed her from, while it grew out of, the common and coarse things surrounding her* — that he found it disappointing, disagreeable, almost painful, to suppose her in love with young Mr. Chivey in the back-yard, or any such person".

Interesul lui Clennam pentru Mica Dorrit a apărut în acel mediu vulgar şi grosolan, însă el nu o mai asocia cu mediul respectiv. Dacă această idee s-ar fi exprimat prin : „interes care, dezvoltîndu-se în anturajul ei vulgar, grosolan, o înălţa pe ea deasupra acestuia — încît încerca un sentiment de dezamăgire, contrariere, aproape penibil..." totul era mai limpede.

Scena în care Florence şi mama ei pe moarte stăteau într-o tristă îmbrăţişare i s-a întipărit în mintea d-lui Dombey, care luase parte la ea ca spectator. Această scenă are profunzime şi în adîncurile ei limpezi de afecţiune şi adevăr se aflau cele două figuri strîns îmbrăţişate : „he could not forget that closing scene. He could not forget that he had no part in it. That, at the bottom of its clear depths of tenderness and truth, lay those two figures clasped in each other's arms, while he stood on the bank above them, looking down, a mere spectator — not a sharer with them, quite shut out". În traducere, sentimentele sînt situate în inima d-lui Dombey însuşi, ceea ce modifică profilul acestui personaj : „nu putea uita scena aceea (*closing* — nu s-a tradus). Nu putea uita că nu luase parte la ea, în nici un fel, că in adîncul *inimii lui, alături de simţămîntul de dragoste şi de adevăr* se iveau chipurile celor două fiinţe, strîns îmbrăţişate, pe cînd el stătea plecat peste ele (se omite că el stătea sus pe ţărm, n.n.) privindu-le ca un simplu spectator". (p. 44)

Dintre romanele lui Dickens traduse în limba română, cîteva au fost reeditate în versiuni noi sau în versiunea altor traducători. *Oliver Twist*, primul roman dickensian tradus cu deplină înțelegere pentru spiritul originalului și cu multă sensibilitate, a trecut printr-o revizuire a versiunii din 1944, cele două traducătoare, Teodora și Profira Sadoveanu, făcînd multe îmbunătățiri pentru ediția din 1957, retipărită și aceasta după cîțiva ani. Unele din erorile anterioare au fost eliminate și, pe lîngă mai multă fidelitate față de original, stilul a căpătat mai multă vigoare. Iată un exemplu de redarea tonului ironic în versiunea din 1957 : „Astfel că au stabilit o nouă orînduială : de acum înainte toți calicii vor avea de ales (căci nu sileau pe nimeni, ferit-a sfîntul !) între o moarte înceată prin foame, la azil, și una grabnică afară, sub cerul liber". (p. 18)

Personajul comic cel mai important în *Oliver Twist* este Bumble care ține foarte mult la rangul său și la respectul ce i se cuvine. Doamna Mann i se adresează d-lui Bumble cu pluralul de politețe în ediția citată. În timp ce în 1944 : „Să nu te superi de ce am să-ți spun [...] Vii de departe și ai umblat mult, n-ai vrea să bei o picătură de ceva, domnule Bumble ?" (p. 16) în 1957 ea devine mai politicoasă : „Să nu vă supărați etc." (p. 12) Versiunea a doua este mai bună, deoarece d-na Mann fiind subordonată intendentului își dădea silința să-i fie pe plac unui asemenea vizitator, ori persoana a doua singular nu redă în română aceste raporturi.

În unele cazuri revizuirea ediției din 1944 a fost imperios necesară, ca în următorul exemplu :

„The success of Mr. Sowerberry's speculation exceeded even his most sanguine hopes."

1944

„Ingenioasa întreprindere a domnului Sowerberry mergea atît de strălucit că întrecea speranțele lui cele mai sîngeroase."

1957

„Îngenioasa născocire a domnului Sowerberry avusese astfel de succes, că întrecuse pînă și speranțele lui cele mai mari."

Ediția din 1962 a *Marilor speranțe* este o versiune îmbunătățită a celei din 1947. Vera Călin a făcut o revizuire minuțioasă a primei sale traduceri, eliminînd cuvintele pe care le resimțea ca avînd o ușoară tentă locală sau populară, făcînd completările necesare și în general imprimînd un aer de prospețime și un ritm mai dinamic textului.

În cele mai multe cazuri perfectul simplu a fost schimbat în perfect compus : „După ce luai hotărîrea" — „după ce am luat hotărîrea" ; „începui să-mi frămînt mintea" — „am început să-mi frămînt mintea" etc. 1947 : „Porțile erau deschise, eu inspectai grădina, ba chiar mă uitai pe fereastra casei." 1962 : „Poarta era deschisă, am inspectat grădina, ba chiar m-am uitat pe fereastra casei retrase din fund." (p. 120)

Traducerea *Marilor speranțe* (ediția din 1962) ne restituie calitățile admirabile ale textului dickensian, numit de Graham Greene „poezia memoriei, despre care se spune că l-a inspirat pe Proust", prilejuindu-i cititorului român încîntarea și plăcerea pe care o poate da originalul :

„Odată, demult, mi se părea că în ziua în care voi intra în fierărie și-mi voi sufleca mînecile cămășii, eu, ucenicul lui Joe, voi fi nobil și fericit. Acum, cînd înfăptuirea acestui lucru stătea în puterile mele, simțeam doar că eram murdar de praf și de cărbuni și că asupra cugetului meu apăsa zilnic o greutate față de care nicovala era ușoară ca un fulg. Mai tîrziu în viața mea (ca și în viața oricărui om bănuiesc) au existat adesea clipe în care am simțit cum se lasă o perdea groasă, acoperind pentru un timp orice interes și orice farmec și nelăsînd să pătrundă pînă la mine decît o suferință fără margini". (II, 111)

Compararea versiunilor Jianu și Comșa ar merita mai mult spațiu, însă ne vom restrînge la cîteva exemple, luînd mai întîi chiar primele cuvinte ale acestui roman. Dickens scrie : „Whether *I shall turn out to be* the hero of my own life, or whether that station *will be held* by anybody else, *these pages must show*".

În această frază accentul cade pe ultima propozițiune, principala. Punerea acestei propoziții în aceeași poziție

în română îi reduce din intensitate ; este recomandabilă o inversare în frază :

„Fie că *voi deveni* eroul propriei mele vieți, fie că altuia *îi va fi dat* să joace acest rol, *paginile de față o vor arăta.*“ (p. 15)

„*Este menirea paginilor de față s-arate* dacă *mi-a fost dat să devin* eroul propriei mele vieți sau dacă altuia *i-a fost hărăzit* acest loc.“ (p. 5)

Dacă din punct de vedere sintatic versiunea a doua, aparținînd lui Ioan Comșa, este mai bună, credem că folosirea de către Comșa a verbelor „a-i fi dat“ și „a-i fi hărăzit“ pentru „turn out“ și „to be held“ modifică foarte mult sensul intenționat de autor. Prin „whether I shall turn out to be“ Dickens spune „dacă pînă la urmă voi fi eu“ fără nici un subînțeles de soartă sau hărăzire, iar prin „whether that station will be held“ se înțelege „dacă acest rol/poziție/va fi deținut/deținută“. În versiunea lui Comșa se insistă în mod nenecesar pe ideea de predestinare și datorită faptului că verbele respective se folosesc la trecut. A se observa că și Jianu a utilizat o dată „a-i fi dat“, însă la viitor. Pe de altă parte, traducerea lui Jianu își pierde din suplețe datorită folosirii lui „fie că“ pentru „whether“ în loc de „dacă“, singura formă potrivită în acest context, și datorită plasării principalei la sfîrșit.

Compararea structurii sintatice a versiunilor Jianu și Comșa evidențiază, în exemplul următor, că orice modificare pe acest plan poate să aibă consecințe asupra conținutului. Dickens a scris :

„No words can express the secret agony of my soul *as I sunk* into this companionship ; *compared* these henceforth every-day associates with those of my happier childhood — not to say with Steerforth, Traddles, and the rest of those boys ; and *felt* my hopes of growing up to be a learned and distinguished man crushed in my bosom.“

Fraza este declarativă, formată dintr-o principală și trei temporale introduse prin *as*. Conjuncția e folosită o singură dată, fiind subînțeleasă pentru următoarele două propoziții. Jianu a transpus aceasta în două fraze interogative, ceea ce l-a obligat să introducă o a doua

principală inexistentă. Numărul temporalelor este acelaşi, adăugîndu-se, inevitabil, desigur, cîteva propoziţiuni care nu afectează sensul. Sobrietatea frazei lui Dickens se pierde prin interogaţie, tonul devine retoric, chiar melodramatic :

„Cum aş putea găsi cuvintele potrivite pentru a descrie tainica agonie ce mi-a cuprins sufletul atunci cînd m-am pomenit între aceşti oameni în mijlocul cărora urma să trăiesc de aici înainte zi de zi, şi i-am asemuit cu tovarăşii copilăriei mele fericite — ca să nu vorbesc de Steerforth, de Traddles şi de ceilalţi băieţi ? Cum aş putea spune cît am suferit atunci cînd mi-am dat seama că nu mai aveam nici o nădejde de a mai învăţa carte şi de a ajunge un cărturar, un om de vază ?“ (I, p. 215)

Păstrînd structura sintactică din original, Comşa îi conferă claritate textului său, care are şi calitatea de a fi plastic şi cursiv, în perfectă consonanţă cu originalul :

„Îmi lipsesc cuvintele ca să descriu mîhnirea ascunsă de care am fost cuprins cînd m-am pomenit în această societate ; cînd i-am comparat pe aceşti oameni, în mijlocul cărora urma să trăiesc zi de zi, cu tovarăşii copilăriei mele fericite, ca să nu mai vorbesc de Steerforth, de Traddles şi de ceilalţi băieţi ; cînd mi-am dat seama că orice nădejde de a ajunge om învăţat şi cu vază s-a spulberat“. (I, p. 241, ed. 1971)

În *Mica Dorrit,* roman socotit de mulţi critici drept capodopera lui Dickens, arta scriitorului cere o bună stăpînire de către traducător a resurselor de exprimare în engleză. Fără a minimaliza succesele înregistrate de traducător în cele mai multe situaţii dificile, ne vom mai opri asupra cîtorva cazuri deosebite de interpretări eronate ale textului.

Se ştie că Dickens a fost alături de Carlyle în respingerea concepţiilor utilitariste şi a teoriilor malthusiene. În *Timpuri grele,* el condamnă imaginea utilitaristă a societăţii bazată pe „fapte şi numai fapte“. În *Mica Dorrit,* prin cuvintele d-lui Plornish — un zidar sărac, cu mulţi copii, care trăia în Curtea Inimii Însîngerate împreună cu alte familii sărace — Dickens nu vedea sărăcia ca fiind cauzată de traiul „necumpătat“

așa cum susțineau cei bogați și adepții lui Malthus. Dl. Plornish spune (stil indirect liber) :

„They was all hard up there [...] uncommon hard up, to be sure. Well he couldn't say how it was, he didn't know anybody *could* say *how it was ;* all he'know'd was, that so it was. *When* a man felt, on his own back and in his own belly, that he was poor, that man (Mr. Plornish gave it as his decided belief) know'd well that poor he was somehow or another, and you couldn't talk it out of him, no more than you could talk Beef into him. Then you see, some people as were better off said, and a good many such people lived pretty close up to the mark themselves if not beyond it so he'd heerd, that they was «improvident» (that was the favourite word) down the yard."

Urmărind versiunea românească se va vedea că in ciuda unor soluții deosebit de inspirate în porțiuni din text, două idei fundamentale sînt nu numai pierdute dar spuse exact pe dos : 1) că atunci cînd omul simte sărăcia pe spinarea lui nu-l poți convinge de contrariul și 2) că cei bogați socotesc sărăcia ca un rezultat al necumpătării. În schimb se spune că cei săraci nu-și recunosc sărăcia nici în ruptul capului și că în Curtea Inimii Însîngerate chiar există oameni „care o duce pe cinste". De asemenea traducerea lui „how it was" prin „de ce" schimbă accentul de pe stare pe cauză, iar a lui „when" prin „cu toate că" de pe temporal/condițională pe concesivă.

„Toți o duce greu acolo [...] Zău, cumplit de greu. Ei bine, nu putea spune de ce, nici nu știa dacă cineva *putea* spune *de ce* ; tot ce știa el era că așa stau lucrurile. *Cu toate că* omu simțea pe pielea și pe burta lui cît de nevoiaș este, *cu toate că omu* (domnu Plornish exprima convingerea lui fermă) știa foarte bine că-i sărac lipit, ori în ce caz, *n-ar fi recunoscut asta nici în ruptul capului. Apoi*, vedeți, *ezistă oameni care o duce mai bine*, și e destui de-alde ăștia care o duce pe cinste, dacă nu chiar grozav de bine, după cum i-a ajuns la urechi, care trăiește «necumpătat» (iată cuvîntul favorit) *acolo, în curte*." (I, p. 184)

Redarea lui „you couldn't talk it out of him, no more than you could talk Beef into him" prin „n-ar fi recunoscut asta nici în ruptul capului" este cu totul eronată, Dickens (sau dl. Plornish) spunînd tocmai că „nu l-ai putea convinge de contrariu, / că este altfel, așa cum nu l-ai putea convinge că vorbele-i țin de cald" — care ar fi o soluție posibilă pentru jocul de cuvinte (talk it out of him/talk Beef into him).

Dickens recurge frecvent la vorbirea indirectă și la stilul indirect liber, trăsătură importantă a scrisului său mai ales în ultimele romane. În general, traducătorii au reprodus fidel cazurile de acest gen. În *Mica Dorrit* și *Prietenul nostru comun* se întîlnesc multe cazuri de schimbare a stilului indirect liber în vorbire directă, în versiunea românească a acestor romane, cu consecința pierderii unei particularități a stilului dickensian.

Literalitatea își are pericolele ei. Nu se poate reproduce *ad litteram* un proverb sau o parte din el, dacă astfel se pierde complet sensul. Dickens și-a intitulat cartea întîia din *Prietenul nostru comun* „*The Cup and the Lip*", iar traducătorul a redat aceasta literal prin *Între ceașcă și buze*. Dacă titlul original îi sugerează imediat lectorului proverbul „Twixt the cup and the lip, there is many a slip" adică „să nu spui «hop» pînă nu sari !" cititorul român nu are cum să deducă un asemenea înțeles din sintagma „între ceașcă și buze". Calcul lingvistic, la nivelul cuvîntului, expresiei și al cuvintelor idiomatice duce uneori la forme neinteligibile și chiar insolite ca în „Și cum te folosește lumea pe dumneata, domnule George ?" (*Casa umbrelor*, I, 354) pentru „And how does the world use you, Mr. George ?", în care „to use" ar putea să aibă sensul de „a se purta" însă nu s-ar mai potrivi atît de bine pentru răspunsul dat „Destul de mult, ca de obicei. Ca pe o minge de fotbal". În schimb „jumătatea lui mai bună" (*Casa umbrelor*, I, p. 358), evident, pe lîngă faptul că este neinteligibil pentru cititorul român, nu redă sensul lui „his stricken better-half" care înseamnă „scumpa lui soție bolnavă".

Sînt cazuri cînd o imagine incoerentă în original capătă în traducere limpezimea necesară. În *Misterul lui Edwin Drood* apare fraza „This was said with a myste-

rious wink ; or what would have been a wink, if in Mr. Grewglous' *hands,* it could have been quick enough." Evident, nimeni nu face semn din ochi cu mîna, așa cum ar reieși din acest text. Traducătorul a avut grijă ca, tacit, să-l corecteze pe Dickens : „Aceste cuvinte fuseseră însoțite de un semn misterios din ochi, sau de ceva care păruse a fi un semn din ochi dacă *pleoapele* domnului Grewgious s-ar fi putut mișca destul de iute". (p. 134).

În versiunile românești contemporane din Dickens am întîlnit omiteri ale unor cuvinte, sintagme sau propoziții, în mai multe traduceri. Fraze sau pasaje complet omise sînt deosebit de rare. Dealtfel, nu am identificat situații de acest gen decît în *Marile speranțe* (circa 20 de rînduri din cap. XX) și în *Poveste despre două orașe.* Omisiunile din al doilea roman sînt foarte numeroase ; unele dintre ele indicate prin puncte de suspensie în paranteze drepte, altele neindicate deloc. Lipsesc în total 291 rînduri, ceea ce înseamnă circa 8 pagini de carte. N-am dori să insistăm asupra daunelor cauzate textului dickensian de aceste omisiuni și nici asupra motivelor care au determinat asemenea amputări.

Sarcina traducătorului este mult mai simplă în cazul prozei de ficțiune decît în acela al poeziei pentru că limba este relativ mai puțin complexă. Adevărata dificultate apare însă cînd se urmărește ca dialogul, conversația să distingă un personaj de altul și în special cînd originalul sugerează că un personaj folosește un anumit ton care este greu de echivalat în limba țintă. În astfel de cazuri, traducătorul va evita să scrie o frază românească inadecvată și va face unele modificări. Ce poate să facă traducătorul cu limbajul care are un pronunțat caracter oral, local sau dialectal, pe care îl întîlnește în romanele lui Dickens ? El este confruntat cu riscul de a face ca personajul dickensian să se exprime fie ca un vagabond, fie ca un personaj de provenienței românească. Specialiștii în materie par să fie de părere că trebuie evitată cît mai mult posibil vorbirea contemporană cu un prea pronunțat caracter de grup sau loc. Traducerea argoului sau expresiilor colocviale, dacă nu e făcută cu grijă și moderat, creează un efect de artificialitate

care poate să slăbească interesul cititorului prin obosirea și chiar enervarea lui. Același lucru poate fi valabil pentru dialecte.

În caracterizarea lui Stephen Blackpool, personaj principal în *Timpuri grele,* S. Monod scria următoarele : „Gramatica plină de erori a lui Stephen Blackpool este o formă de șantaj sentimental, căci cititorul nu poate refuza să fie mișcat de o astfel de ignoranță sau să vadă în ea dovada necontroversabilă a purității sufletești a lui Stephen“ [25]. Evident că un critic român citind *Timpuri grele* în traducere nu ar ajunge la aceleași opinii deoarece Stephen Blackpool nu i se prezintă cititorului cu o „gramatică de erori“ cum face în engleză. Probabil că nici nu ar putea. Nu a existat în cultura noastră acel contrast lingvistic între categorii sociale cum a existat și mai există în cultura engleză. Așadar, vom avea în romanele lui Dickens citite în română personaje în general ceva mai cultivate sau cel puțin nu atît de agramate ca în engleză.

În *Timpuri grele* Stephen Blackpool își pierde din „accentele“ sale, provenite din dialectul Lancashire, exprimarea lui este curățată de orice iz local sau de greșeli gramaticale. El vorbește într-un stil oral românesc normal, ceea ce constituie o soluție judicioasă, deși s-ar putea indica prin forma fonetică a unor cuvinte că el este un om neinstruit.

„I ha' gone t' th' brigg minded to fling myselh over, and ha' no more on it. I ha' bore that much, that I were owd when I were young.“

„M-am dus odată pînă la pod, cu gîndul să mă arunc în apă și să sfîrșesc cu toate. Atîtea am îndurat, încît am îmbătrînit de tînăr.“ (p. 79)

La o soluție oarecum diferită se recurge în traducerea vorbirii dialectale din *Nicholas Nickleby,* unde se introduc cîteva cuvinte din vorbirea populară-familiară pentru a da coloratura necesară :

„Matther muss, matther eneaf for one neight,“ replied the guard, „dand the wall-eyed bay, he's gane mad wi' glory I think carse t' coorch is over. Here, can't ye len' a hond. Dom it, I'd ha' dean it if all my boans were broken.“

„S-au întîmplat destule pentru o noapte — răspunse poştalionul ; naiba să-l ia pe şargul ăl cu apărători la ochi, o fi nebunit de atîta bine, şi-a răsturnat diligenţa. Ei, aici, o mînă de ajutor. La naiba, parcă mi-s frînte toate ciolanele.“ (I, p. 79)

Pe de altă parte, traducătorul *Casei umbrelor* procedează corect cînd face ca vorbirea lui Joe să fie tot atît de agramată în română ca şi în engleză. Era o necesitate, deoarece modul său de a vorbi subliniază condiţia unui copil abandonat, care n-a fost niciodată la şcoală şi nimeni nu s-a ocupat de educaţia lui : „Îi tot ce mi-a rămas, domnule Snagsby, zice Jo, dintr-o liră stirlenă, *care ce* mi-a dat-o mie o doamnă într-un vual.“ (I, p. 322) Jo vorbeşte ca un om cinstit şi sincer în simplitatea lui cînd, contrazis de un sergent de poliţie, răspunde : „Nu ştiu, domnule, dacă m-aştept, răspunse Jo. N-aştept nemica bun, domnule, dar aşa-i povestea, drept aşa !“ pentru „I don't know as I do, sir,“ replies Jo. „I don't expect nothing at all, sir, much, but that's the true hist'ry on it.“

O bună parte din farmecul *Documentelor postume*... se datoreşte limbajului celor doi Welleri (tată şi fiu), colorat de dialectul cockney şi la fiecare pas animat de spiritul lor de oameni hîtri cunoscători ai căilor lumeşti. Traducătorii au adoptat o soluţie rezonabilă, credem, prin introducerea ocazională a unor deviaţii fonetice şi gramaticale chiar faţă de stilul oral pentru a le individualiza vorbirea :

„I know a young 'un as hasn't had nor quarter your eddication — as hasn't slept about the markets, no, not six months — who'd ha' scorned to be let in, in such a way ; scorned it, Sammy.“

„Cunosc pe un mucos care n-a căpătat nici un sfert ieducaţia ta, n-a umblat nici şase luni creanga prin tîrguri mici... şi care i-ar fi fost ruşine să se lase dus de nas, în halul ăsta ; da, i-ar fi fost ruşine, Sammy !“ (I, p. 348 ed. 1970)

Vorbirea dialectală este prezentă în toate romanele lui Dickens alături de forme ale stilului pronunţat colocvial. Numeroasele exemple care s-ar putea oferi ar arăta că soluţiile traducătorilor merg de la redarea prin stilul

oral pînă la cazuri în care din motive caracterologice și stilistice esențiale se recurge la variate deviații fonetice, gramaticale și mai puțin lexicale. Sîntem de părere că trebuie să se procedeze la modificări ușoare în traducere în fiecare caz cînd se cere indicată starea socială și culturală a personajului sau alte particularități ale vorbirii.

Româna colocvială are largi posibilități pentru ritmul și tonul specific din dialog. Dialogul dickensian, cu ritmul alert și reliefarea trăsăturilor particulare ale vorbirii personajelor la nivel lexical, sintactic și fonetic solicită din partea traducătorului cea mai mare atenție, mai ales dacă se are în vedere că în cele mai multe cazuri Dickens a urmărit reproducerea cît mai exactă a calității orale a vorbirii personajelor. La toate acestea se adaugă faptul important că Dickens folosește dialogul ca mijloc de caracterizare. În următorul schimb de cuvinte, în care unul dintre parteneri este Sam Weller în momentul apariției sale în lumea romanului, ne ajută să ne formăm o impresie destul de clară despre noua noastră cunoștință :

„Tare ocupat, nu ? urmă omulețul.

— Oh, foarte mult, domnule, răspunse Sam. N-o să dăm faliment dar nici n-o să ne pricopsim. Carnea de oaie o mîncăm fără mirodenii și cînd căpătăm carne de vacă ne lipsim de hrean.

— Aha, spuse omulețul, ești șugubăț.

— De boala asta suferea și fratele meu mai mare, răspunse Sam ; poate m-am molipsit, căci dormeam cu el de obicei.“ (I, p. 144, ed. 1970.)

Potențialitățile limbii noastre colocviale au fost puse în relief cu deosebită măiestrie de către Mihnea Gheorghiu în traducerea romanului *Martin Chuzzlewit,* după cum ilustrează următorul exemplu :

„I shall never be full of my wheat,“ said Mr. Tigg, „as long as I come here. Ha, ha. Not bad ! Make it two and six, my dear friend, positively for this occasion only.“

„Cîtă vreme am să-ți tocesc pragul, văd eu bine că n-am cheag, zise domnul Tigg. Ha, ha ! Hai zău, amice,

fă-te încoace cu doi șilingi și șase penny, măcar acum, zău așa." (I, p. 253)

Același personaj face imediat o aluzie la Shylock, personajul lui Shakespeare din piesa *Negustorul din Veneția*. Mihnea Gheorghiu completează textul lui Dickens pentru ca lectorul să înțeleagă la ce se face aluzie :

„You must dispense with one half quarter of an ounce in weighing out your pound of flesh, my best of friends, and make it two and six."

„—Hai, bătrîne Shylock, renunță la jumătatea de uncie din carnea mea ; nu-ți cer decît doi șilingi și șase penny, ce dumnezeu." (I, p. 253)

Merită să ne oprim și asupra chestiunii adnotațiilor, a notelor explicative din subsolul paginilor traduse, care sînt foarte abundente în unele din romanele dickensiene în versiunea românească, traducătorii simțind nevoia să lămurească unele aluzii, nume de locuri etc. Am înclina să acceptăm opinia că asemenea explicații îngreunează lectura întrucît solicită mereu atenția cititorului, rupîndu-l de contactul intim cu opera. Încorporarea în traducere a cît mai multor elemente ale contextualității și evitarea astfel a notelor din subsol reușește cel mai bine să redea efectul textului original [26]. Exemple bune în acest sens, cum este cel de mai sus, am mai găsit în traducerea romanului *Martin Chuzzlewit*. Cînd d-l Pecksniff îi spune d-nei Todgers (cap. IX) : „My feelings, Mrs. Todgers, will not consent to be entirely smothered, *like the young children in the Tower,*" în loc să dea explicații la subsol, Mihnea Gheorghiu lămurește în text despre ce copii este vorba : „Sentimentele mele nu pot fi sugrumate așa cum au fost sugrumați copiii regelui Edward în turnul Londrei" (p. 190). Desigur, dacă cititorul nu știe cine a fost regele Edward și dorește să afle în ce împrejurări au fost sugrumați copiii săi în turnul Londrei, el se va informa din alte surse. Mai bine așa decît să întrerupă lectura pentru a citi în subsol o lungă explicație despre această pagină sîngeroasă din istoria Angliei, legată de numele viitorului Richard al III-lea. Cînd se simte nevoia unor explicații totuși, acestea s-ar putea da la sfîrșitul volumului (și nu în josul paginii cum se procedează în mod curent).

Vorbirea doamnei Gamp din *Martin Chuzzlewit*, dialogurile sale cu prietena imaginară doamna Harris au fost des comentate atît de exegeți cît și de lingviști. Pentru a vedea cum s-a transpus în română limbajul ei colorat și plin de umor am ales două cazuri ilustrative :

„Mrs. Harris, I says to her, 'I don't name the charge, for if I could afford to lay all my feller creeturs out for nothink, I would gladly do it, sich is the love I bears them."

„ — Doamnă Harris — zic — mie nu-mi pomeni de bani, fiindcă eu, te rog să mă crezi, aș fi cea mai fericită să-mi îngrop toți semenii pe gratis — zic — așa țin la ei." (I, p. 397, ed. 1955.)

Calitatea orală și colocvială se păstrează prin repetarea lui „zic", prin „mie nu-mi pomeni" și prin folosirea lui „pe gratis". În engleză există patru deviații fonetice și una gramaticală. Iată al doilea exemplu :

„'Ah !' sighed Mrs. Gamp, as she meditated over the warm shilling's worth, 'what a blessed thing it is — living in a wale — to be contented ! What a blessed thing it is to make sick people happy in their beds, and never mind one's self as log as one can do a service ! I don't believe a finer cowcumber was ever grow'd I'm sure I never see one !'"

„ — Ah, suspină doamna Gamp, părînd că meditează în fața grogului fierbinte — noroc că mai există unele mulțumiri în această vale a plîngerilor ! Ce binecuvîntare cerească să poți îngriji de bieții bolnavi fără să te mai gîndești la tine, să te mulțumești numai cu gîndul că ai putut ajuta un om ! N-am mîncat de cînd sînt un castravete așa de grozav. Da, trebuie să recunosc, n-am mîncat așa ceva în viața mea." (I, p. 526—527, ed. 1955.)

Neexistînd în română transformarea v/w (vale-wale), doamna Gamp folosește (în română) forma corectă „vale". „Cowcumber" este redat normal prin „castravete" (eventual putea fi „crastavete" — o pronunțare întîlnită la unele persoane). „Grow'd" a fost schimbat în „mîncat" (corect gramatical). Pe de altă parte, observăm că în engleză frazele sînt, sintactic, perfect literare. În română, în schimb, se compensează pierderile pe plan fonetic

prin introducerea sintagmelor „noroc că“, „da, trebuie s-o recunosc“ din vorbirea familiară.

Semnalarea particularităţilor fonetice ale vorbirii personajelor s-a aflat în atenţia traducătoarelor romanului *Timpuri grele*. Astfel Sleary care în loc de /s/ şi /z/ pronunţă în engleză θ apare în română cu o transformare a lui /s/ şi /ş/ în /h/ : „Nu fiţi ahpru cu noi, nihte hărmani vagabonzi. Oamenii au nevoie de puţină dihtracţie. Nu pot hă învеţe hi hă munceahcă mereu, căci nu hînt făcuţi numai pentru ahta“. (Cf. „Don't be croth with uth poor vagabondth. People mutht be amuthed. They can't be alwayth a working, they aren't made for it“.)

Nuanţarea prin vorbire a categoriei sociale şi morale a personajului s-a realizat excelent în cazul lui Riderhood din *Prietenul nostru comun*, cînd spune : „Da, i-am fost toarăş. Nu uitaţi, domşoară Potterson, i-am fost toarăş. De aia ştiu ce-i poate pielea mai bine ca oricine. Băgaţi de seamă ! Eu i-am fost toarăş, şi taman eu-l bănuiesc“ (I, p. 112) (Cf. „Mind you, Miss Abbey, I was his pardner. As such I know more of the ins and outs of him than any living person does. Notice this ! I am the man that was his pardner, and I am the man that supects him.“) Acelaşi personaj va spune „Domşoară Potterson ; Coană ; Po să vă zic un cuvinţel ?“

Dacă, aşa cum am văzut, pasajele narative şi descriptive din romanele dickensiene îşi recapătă în versiunea românească aproape întreaga poezie şi vigoare, ca şi cursivitatea şi ritmul — rămînînd doar să se realizeze mai consecvent integrarea frazelor în paragrafe şi în celelalte unităţi superioare ale discursului, dialogul continuă să fie o provocare pentru mulţi din cei ce doresc să medieze scrisul lui Dickens. Traducătorului i se cere să posede o excepţională intuiţie pentru natura specifică a limbii vorbite. Este bine să ne amintim că, în mod ideal, „traducătorul ar trebuie să fie tot atît de artist ca şi autorul original“, o părere exprimată printre alţii şi de Ibrăileanu pe care-l cităm şi în continuare pentru că el s-a referit exact la ceea ce ne interesează aici : „Gîndiţi-vă numai la *dialog*, scria Ibrăileanu. Convorbirea nu poate fi tradusă *ad litteram*. Textul străin îţi dă numai conţi-

nutul; forma, tonul vorbirii rămîne pe seama traducătorului. Dacă vorbeşte, de pildă, o mahalagioaică, tu, traducătorul român, trebuie să ai un talent de felul lui Caragiale ca să poţi auzi şi reda tonul de «mahala», care e altfel, cu alte inconsecvenţe gramaticale şi pretenţii ridicole de stil, la noi decît aiurea“ [27]. Poate că tocmai particularităţile stilului din dialogul dickensian le-a avut în vedere Ibrăileanu cînd a afirmat că pe Dickens îl putem cunoaşte „aproximativ“ din traduceri.

Numele personajelor dickensiene sînt foarte sugestive atît pe plan semantic cît şi fonetic. Ele au o recunoscută valoare asociativă. Dar numele se opun traducerii. În unele cazuri s-au dat explicaţii în subsol, în lipsa unei soluţii mai bune. Niculai Popescu, traducătorul *Micăi Dorrit*, a procedat altfel cu numele *Barnacle* care înseamnă *lipitoare*. Ideea traducătorului de a transpune în româneşte acest nume de familie este excelentă, prin el caracterizîndu-se admirabil o anumită clasă. *Lipitoare* este însă un substantiv de genul feminin, iar folosirea invariabilă a formei de singular şi pentru cazurile în care s-ar fi cerut pluralul, ca şi adăugarea unui adjectiv demonstrativ sau pronominal masculin au făcut să apară forme ca „aceşti Lipitoare“ (these Barnacles), „şi-i tămîiau pe Lipitoare“ (and buttered the Barnacles), „un Lipitoare asistat de un alt Lipitoare“ (A Barnacle assisted by a Barnacle). Dezacordurile menţionate se puteau evita prin folosirea expresiei „membru/membri al/ai familiei“ care ar fi făcut posibil să se spună „aceşti membri ai familiei Lipitoare“, „şi-i tămîiau pe membrii familiei Lipitoare“ etc. A doua posibilitate ar fi fost aceea de a se realiza acordul în gen şi număr ca să avem „o Lipitoare“. „aceste Lipitori“ aşa cum dealtfel a şi procedat traducătorul în cazul titlului dat capitolului XXXIV „puzderie de Lipitori“ sau cînd în acelaşi capitol foloseşte expresia „o clasă de Lipitori“.

În romanele lui Dickens se întîlnesc tot felul de malapropisme care, în afară de intenţia de a provoca rîsul, contribuie la înţelegerea caracterului vorbitorului şi a romanului ca un tot. În *Oliver Twist* prin „we name our fondlings in alphabetical order“ Dickens urmăreşte să creeze un contrast între tratamentul dur aplicat de că-

tre Bumble copiilor de pripas (foundlings) și termenul pe care îl folosește la adresa lor, sugerat și prin expresia „in alphabetical order". Deși malapropismul intenționat nu poate fi reprodus în română, ironia se reține cînd *fondlings* se redă prin *îngerași*. În cazul altor malapropisme ale aceluiași Bumble, constatăm în general pierderea lor în română. Cînd el folosește „prosecution" pentru „persecution" traducerea ne dă „persecuții", neexistînd posibilitatea de a se face o apropiere de genul *prosecution* (urmărire judiciară și *persecution* (persecuție). Un mare număr de malapropisme ne oferă d-na Gamp în *Martin Chuzzlewit*, în general pierdute în traducere. În „the torters of the Imposition shouldn't make me own I did", cuvîntul *imposition* este un caz de malapropism pentru care nu s-ar fi găsit o echivalență decît cu riscul unei deformări de genul „impoziție", „incuziție" sau „încheziție" așa că traducerea oferă cuvîntul corect „închiziție" : „De mi-ar fi dat să îndur toate chinurile inchiziției și tot n-aș recunoaște că am vrut să zic așa".

Există multe calambururi gratuite cu implicații grotești ale idiomului. De exemplu, Dl. Pickwick comandă o trăsură și un luntraș strigă : „Here you are, sir. Now, the fust cab ! 'And the fust cab having been fetched from the public-house, where he had been smoking his first pipe, Mr. Pickwick and his portmanteau were thrown into the vehicle". Aici incongruența comică dată de faptul că trăsura din cap își fumase pipa de dimineață depinde de o licență intenționată care confundă omul cu lucrul, trăsura și birjarul, conținută în metonimia expresiei — ceea ce are un efect grotesc. În română însă această situație nu mai apare deoarece „cab" va fi redat prin „birjar" : „Aici sînt, domnule. Hei, trăsura din cap !" Și după ce primul birjar ieși din cîrciumă unde își fuma prima pipă, d-lui Pickwick și geamantanului li se făcu vînt în trăsură."

Jocurile de cuvinte sînt rareori traductibile, dar în măsura în care sensul de bază este transmis, nu există nici un motiv să se ceară mai mult. În *Documentele postume...*, de exemplu, întîlnim „every bullet has its billet" care se regăsește în „fiecare ghiulea își are ți-

lul ei“ în următorul context : „O axiomă cunoscută este că 'fiecare ghiulea își are țelul ei' ; dacă putem s-o aplicăm deopotrivă alicelor, acelea ale d-lui Winkle erau niște bieți copii găsiți, despuiați de drepturile lor naturale, zvîrliți la întîmplare în lume și fără nici un țel.“

În *Casa umbrelor,* jocul de cuvinte sarcastic „Right Reverends and Wrong Reverends“ a prezentat o oarecare dificultate pentru traducător și rezolvarea este parțial reușită, dar apare o eroare de interpretare a pasajului. „Dead, your Majesty ! Dead, my lords and gentlemen — Dead, Right Reverends of every order. Dead, men and women, born with Heavenly compassion in your hearts. And dying thus around us every day.“ Acest pasaj este tipic pentru invocațiile în care se folosește o terminologie vag biblică sau de amvon, cu construcție sintactică paralelă, structura trunchiată a propozițiilor. În românește s-au găsit unele echivalențe :

„A murit, Majestate ! A murit, Măriile-Voastre, lorzi și gentilomi ! A murit, Sfințiile Voastre *părinți buni și răi,* de toate soiurile și credințele... A murit, oameni buni, *născut din mila cerească* în inimile voastre și *mort* astfel în jurul *vostru* în fiecare zi, *în fiecare clipă.*“ (I, p. 252). Deci pentru „Right Reverends and Wrong Reverends“ s-a oferit „Sfințiile Voastre părinți buni și răi“ și probabil se înțelege că „părinți“ se referă la fețe bisericești ; însă „born with Heavenly compassion in your hearts“ înseamnă „născuți cu milă cerească în inimile voastre“, iar „dying thus“ nu înseamnă „mort astfel“ ci „mor astfel“. S-a schimbat „around us“ cu „în jurul vostru“ și s-a adăugat „în fiecare clipă“. Greșeli de tipar au contribuit probabil la inadverdențele din ultima frază.

Vom considera acum situațiile în care unitățile lexicale și frazeologice de o natură relativ necomplicată au dat naștere la incongruențe. Greșelile, la nivel lexical și gramatical, trebuie să fie subliniate, pentru că ele sînt ca niște spini pe corpul unor traduceri care în ansamblu fac o impresie bună. Cine analizează traducerile din Dickens va constata că de cele mai multe ori acest gen de eroare — adică interpretarea greșită a unui cu-

vînt sau a unei expresii — devine uneori un obstacol important pentru cititori.

În următoarea frază (*Prietenul nostru comun*) *a stay* se traduce prin *o piedică* (sens pe care îl are cuvîntul, dar nu în acest context) și astfel Lizzie Hexam ni se prezintă într-o imagine contrară celei reale :

„Pînă atunci, știu că-i sînt oarecum *o piedică* și că, dacă aș pleca de lîngă el, drept răzbunare sau de deznădejde, ori și dintr-o pricină și din alta, i-ar cășuna rău de tot împotriva mea.“ (I, 73)

Două lucruri sînt greșite aici. Logic vorbind, dacă Lizzie a fost *o piedică* în viața tatălui ei (în loc de *sprijin* cum, în realitate, spune că a fost) atunci nu există motiv ca tatălui să-i „cășuneze rău“ împotriva ei, în caz de părăsire ; apoi, și aceasta se poate vedea numai dacă consultăm originalul, în traducere ni se spune că dacă ea nu i-ar fi credincioasă tatălui, acesta ar deveni nestăpînit și rău în general.

„In the meanwhile I know that I am in something *a stay* to father, and if I was not faithful to him he would — in revenge-like, or in disappointment, or both — go wild and bad.“

În același roman, putem să ne facem o impresie falsă despre un inspector de poliție citind : „Comisia adaugă la aceste concluzii o recomandare adresată Ministerului de Interne (prin care domnul inspector se simțea profund *vizat*) să ofere o recompensă pentru dezlegarea misterului.“ (I, p. 75), în care *„profund vizat“* este traducerea pentru „appeared to think highly sensible“, adică „părea s-o considere foarte judicioasă (bine gîndită)“. Cf. „And they apprehended to their verdict a recommendation to the Home Office (which Mr. Inspector appeared to think highly sensible), to offer a reward for the solution of the mystery.“ (cap. III) Evident, nu există nici o explicație pentru schimbarea totală a sensului expresiei, schimbare din cauza căreia psihologia inspectorului ne apare aici deformată. O problemă minoră de limbă ne dă iarăși o idee complet eronată despre intențiile personajelor în următorul pasaj :

„The gentleman, R. W.,“ sid Mrs. Wilfer, „proposes to take your apartments by the quarter. A quarter's notice on either side.“ (cap. IV)

„ — Wilfer, spuse doamna Wilfer, dumnealui propune să închirieze apartamentul trimestrial. Chitanța, întocmită pe termen de trei luni, va fi semnată de amîndouă părțile.) (I, p. 83)

Aici, „a quarter's notice on either side“ înseamnă că odată ce proprietarul acceptă chiriașul, el trebuie să dea un preaviz de trei luni, aceeași obligație revenindu-i chiriașului („un preaviz de trei luni de către ambele părți“) și nu că „chitanța pe trei luni va fi semnată de ambele părți.“ Un alt aspect este acela al modului în care doamna Wilfer se adresează soțului. Ea îi spune întotdeauna „R. W.“ și nu „Wilfer“.

La începutul romanului *Prietenul nostru comun* (cap. I), Dickens evocă tabloul cu Lizzie Hexam și tatăl ei într-o barcă pe Tamisa. După ce descrie mișcările și atitudinile lor, adaugă următoarele : „Trusting to the girl's skill and making no use of the rudder, he eyed the coming tide with absorbed attention. So the girl eyed him.“

În acest caz, verbul *to eye* e folosit de Dickens pentru a sugera că atît tatăl cît și fiica erau profund absorbiți de același gen de acțiune, cu aceeași concentrare, însă îndreptată în scopuri diferite. El era pasărea de pradă, căutînd încă un cadavru,; în timp ce ea, fiica iubitoare tulburată de ceea ce făcea tatăl ei, privea fix la el. Să vedem ce ne spune traducerea :

„Avînd încredere în iscusința fetei și fără să se slujească de cîrmă, el urmărea din ochi cu mare atenție curentul năvalnic. Așadar, fata se uita la el.“ (I, p. 42)

Traducerea ne dă două verbe pentru „eyed“ — „urmărea“ și „se uita“. Intenția lui Dickens în cele două propoziții este absentă în traducere și din cauza sensului dat lui „so“. În loc ca „so“ să fie înțeles ca „astfel, la fel, în același mod“, el este tradus prin „deci“.

Tot în *Prietenul nostru comun,* datorită interpretării date unor prepoziții simple se poate înțelege cu totul altceva decît ceea ce se spune în original. Cînd citim cele spuse de Lizzie Hexam : „Era în seara cînd s-a des-

coperit uciderea lui Harmon *prin* tata, *pe* pod. Iar *sub* pod, tocmai cînd vîsleam în drum spre casă, Riderhood s-a strecurat lîngă noi pe furiș, din întuneric, cu barca lui," (I, 116), putem să înțelegem că Harmon a fost ucis pe pod (poate chiar de tatăl ei, pentru că „prin tata" este ambiguu datorită poziției în frază), iar Riderhood s-a aflat *sub* pod. În realitate, crima a fost descoperită de către tatăl Lizziei mai sus de pod (în amonte), iar Riderhood s-a furișat din întuneric mai jos de pod (în aval) și de aceea putea să fie suspectat : „It was on the night when the Harmon murder was found out, through father, just above bridge. And just below bridge, as we were sculling home, Riderhood crept out of the dark in his boat".

În *Poveste despre două orașe,* trei persoane se află în fortăreața Parisului, urcînd scările. Oamenii din stradă fac un vuiet, pe care Dickens îl compară cu o furtună, cu o inundație, care pătrunde chiar prin zidurile groase, ajungînd la cei dinăuntru și apoi dispărînd. Traducerea reușește să redea pas cu pas această atmosferă sugerînd o mare învolburată în flux și reflux. Dar în mijlocul unui pasaj cu totul reușit găsim : „Ici, colo, mai ales, la început, viitura umană dădea peste ei și-i mătura din cale." (p. 242) (Cf. „Here and there, especially at first, the inundation started on them and swept by.") Cititorul nu poate să nu fie nedumerit, neînțelegînd cum aceste personaje sînt măturate din cale și de cine (sau ce). Sensurile lui „inundation" și „swept by" fiind schimbate, fraza nu se mai integrează întregului și pasajul, oricît de limpede ar fi înainte și după această frază, își pierde efectul. „Inundation" (inundație, potop) este metaforă pentru vuietul care-și croiește drum în fortăreață, însă „viitura umană" nu poate să însemne decît că oameni de condiție inferioară au intrat în realitate în fortăreață. Această impresie este întărită de expresia „îi mătura din cale." Înseamnă că „swept by" a fost înțeles ca „swept away", deși în ultimul caz verbul, în sensul dat în traducere, ar fi trebuit să aibă un complement („swept *them* away"). Astfel dintr-o eroare de natură lexicală și gramaticală a rezultat o derutantă schimbare de sens.

O traducere eronată în *Poveste despre două orașe* poate avea implicații mult mai serioase, în acest caz cu privire la istoria învățămîntului superior din Anglia. În secolul al XVIII-lea, cînd are loc acțiunea acestui roman, greaca și latina erau principalele limbi predate la Cambridge, în timp ce limbile moderne erau adesea neglijate. Într-o vreme, Charles Darnay, personaj principal în roman, a predat studenților limbi europene moderne, un act cu totul neconformist în acel timp. Dickens exprimă aceasta prin metaforă. Traducerea urmează metafora din original, însă substituie elementele :

„Își petrecea o bună bucată de timp la Cambridge, unde ținea conferințe studenților, universitate care făcea un soi de contrabandă cu limbi europene, în loc să introducă, pe căile legale ale vămii, greaca și latina." (p. 149) Reiese că nu Darnay ci univesitatea făcea contrabandă cu limbi europene și tot universitatea era împotriva introducerii limbilor clasice. Iată cum descrie Dickens această situație :

„A certain portion of his time was passed at Cambridge, where he read with undergraduates as a sort of tolerated smuggler who drove a contraband trade in European languages, instead of conveying Greek and Latin through the Customs-house."

Uneori un element de gramatică poate influența stilul unui întreg pasaj din *Marile speranțe*. Un exemplu este folosirea subjonctivului în următoarea frază : „Though I really see no reason why she should have worn it at all ; or why, if she did wear it at all, she should not have taken it off every day of her life." (Cap. II) După „why" avem în ambele cazuri aceeași construcție cu subjonctiv, tradusă corect doar în ultimul caz : „Deși, zău că nu-mi dau seama de ce era silită să-l poarte sau de ce nu-l scotea ori de cîte ori vroia." (I, p. 8)

Vorbind de *Marile speranțe,* nu este lipsită de interes schimbarea de sens ce apare în următoarea frază. Pip reflectează asupra stării lui de teroare din copilărie și ne spune că sub teroare copiii știu să țină o taină :

„Since that time, which is far away now, I have often thought that few people know what secrecy there is in the young, under terror. No matter how unreasonable the terror, so that it be terror."

Dickens spune că un copil va păstra foarte bine un secret dacă și cînd este înspăimîntat, indiferent cît de motivată este spaima. În traducere avem ideea că spaimele sînt tainice și că spaimele sînt spaime chiar dacă sînt mici, pierzîndu-se astfel o fină nuanță de observație psihologică : „Din vremea aceea atît de îndepărtată, m-am gîndit de multe ori că puțini oameni știu cît de tainice sînt spaimele celor mici. Oricît de neînsemnate ar fi ele, sînt totuși spaime." (I, p. 17, ed. 1968.)

În traducerea *Schițelor lui Boz* se poate observa un fel de inconsecvență care poate fi explicată și prin diversitatea propriului stil a lui Dickens în perioada de ucenicie și prin dificultatea traducătorului de a transpune tonul individual al fiecărei schițe. Totuși se remarcă o mai bună stăpînire a particularităților lexicale și stilistice în a doua jumătate a volumului, spre deosebire de prima parte, unde am întîlnit mai multe genuri de abatere de la original.

În afară de schimbarea timpului verbelor de la prezent la trecut sau înlocuirea stilului colocvial cu unul literar sau invers, sînt și alte cazuri cînd traducătorul a dat o interpretare greșită unor cuvinte și expresii care au o semnificație deosebită pentru înțelegerea unui întreg pasaj. În timp ce titlul uneia dintre schițe, *The Broker's Man,* e tradus aproximativ corect prin „omul cămătarului", aceeași persoană nu mai este identificată în povestea d-lui Bung care, ca „om al cămătarului", relatează experiențele sale triste în această calitate, fiind martor la nefericirea acelora pe care el a fost trimis să-i lipsească de bunurile lor, în calitatea sa de supraveghetor al bunurilor sechestrate. Nici un „cămătar" nu ar fi putut vorbi ca dl. Bung. Reproducerea primei fraze va ilustra această afirmație :

„It is very true, as you say, Sir," Mr. Bung commenced, „that a broker's man's life is not to be envied."

„Este tocmai cum spui, domnule, începu domnul Bung, că viața de cămătar nu-i deloc de rîvnit..." (p. 34)

În traducerea schiței *Omul cămătarului* întîlnim inadvertențe de toate genurile. Traducătorul nu a reprodus sensul din original chiar și atunci cînd acesta nu poate lăsa loc la nici un dubiu :

„But this is the bright side of the picture, sir, after all," resumed Mr. Bung, laying aside the knowing look, and flash air, with which he repeated his previuos anecdote."

„ — Dar asta, domnule, la urma urmelor, asta-i latura frumoasă a scenei, reluă domnul Bung, uitîndu-se pieziș cu subînțeles și cu aerul acela îngîmfat cu care relatase povestirea de mai sus." (p. 39)

Schimbarea sensului provine din interpretarea eronată a locuțiunii „lay aside" care nu înseamnă „ a se uita pieziș" ci „a lăsa deoparte" ; iar „the knowing look" înseamnă „aer de viclenie/șiretenie", „flash air" „aer de superioritate" pe care acum le-a lăsat deoparte pentru că ceea ce urma să relateze era o experiență tristă din viața sa de „om al cămătarului", adică agent executor.

Modificări la nivel lexical cît și stilistic sînt frecvente în prima parte a volumului. Astfel, „few words and phrases" se traduce prin „cîteva cuvinte și propoziții " în loc de „puține cuvinte și expresii" (Prefața autorului) ; „the woman dies" prin „femeia dă ortul popii" (p. 3), schimbîndu-se nivelul stilistic ; „overseers" prin „îngeri păzitori" (p. 14) în loc de „funcționari însărcinați cu ajutorul săracilor din parohie" sau, simplu „intendenții parohiei" ; „The man first neglects and then cannot obtain work" — „Bărbatul lăsat în plata domnului nu găsește de lucru" (p. 3) în loc de „Bărbatul la început își neglijează slujba și apoi nu-și găsește de lucru". Pe aceeași pagină (p. 16) „the master of the workhouse" este tradus mai întîi ca „directorul orfelinatului" și apoi ca „directorul azilului", (a doua soluție fiind corectă).

În *Timpuri grele* am întîlnit un caz de modificare sensibilă a sensului original prin traducerea greșită a două cuvinte. Citind următorul pasaj pus de autor la începutul capitolului X, cartea întîi, ai putea crede că Dickens s-a inspirat direct din vreo lucrare marxistă : „Sînt obsedat de ideea că poporul englez este tot așa de *crunt*

exploatat ca şi oricare alt popor de sub soare. Mărturisesc că această ridicolă slăbiciune este pricina ce mă face să le acord acestor oameni un rol puţin mai mare." (p. 71) Reiese, aşadar, că Dickens era conştient de „crunta exploatare" a englezilor ca şi a altor popoare şi că ar dori să le acorde acestor oameni „un rol puţin mai mare" (politic ?). Aceasta se întîmplă deoarece „hard-worked", care înseamnă „istovit, muncit", se redă prin prea explicitul „crunt exploatat", o expresie avînd alte implicaţii decît „hard-worked". Apoi nu se vorbeşte de nici un alt rol mai mare pentru muncitori, ci eventual de dorinţa de a li se oferi mai multă distracţie (more play). Iată cum spune aceasta :

„I entertain the idea that the English people are as hard-worked as any people upon whom the sun shines. I acknowledge to this ridiculous idiosyncrasy, as a reason why I would give them a little more play".

În limba folosită de Squeers, „girls", pronunţat „gals", a dus la o situaţie ciudată în versiunea românească a lui *Nicholas Nickleby*. „Gals" fiind interpretat ca un plural de la „gall" (fiere, venin), „To take gals" a fost tradus cu „a lovi damblaua" în loc de „a înscrie/a admite fete" (la şcoală).

„I wish Mrs. Squeers took gals and we had you for a teacher. I don't know, though, whether she mightn't grow jealous if we had."

„Mai bine ar lovi-o damblaua pe doamna Squeers şi te-am avea pe dumneata profesoară. Măcar că s-ar putea să fie geloasă." (I, p. 72)

Dacă dl. Squeers şi-ar fi duşmănit consoarta nu ar fi fost aşa de greşită schimbarea din traducere, dar ştim că, dimpotrivă, soţii Squeers erau foarte uniţi în ticăloşiile lor, şi atunci a pune asemenea vorbe în gura lui Squeers inseamnă a crea o imagine cu totul falsă despre el, chiar dacă în toate celelalte privinţe era un ticălos fără pereche.

Un alt caz, mai aparte, de eroare, în redarea vorbirii dialectale de data aceasta, apare tot în *Nicholas Nickleby*, cînd disjunctivul „Will'ee" (will you) este luat drept „viillage" şi astfel „Then just blo' away into that un as lies on the ground, fit to wakken the dead,

will'ee, said the man" devine „atunci suflă cornul care zace jos, ca să trezești satul ăsta mort".

Toate acestea sînt exemple menite doar să ilustreze ideea că la nivelul cel mai elementar al unităților lexicale — cuvinte, expresii — cea mai mică lipsă de atenție sau interpretarea greșită din partea traducătorului pot afecta atît sensul cît și coerența stilistică a operei. Desigur, există puține cazuri de acest gen, și adesea cititorul nici nu devine conștient de ele. Pe de altă parte, acumularea de astfel de traduceri greșite va nedreptăți pe scriitor. Factor important, sistemul de selectare, cu mai multă atenție, a mijloacelor lexicale și frazeologice contribuie la recrearea operei în limba țintă și incongruențele în acest domeniu afectează sensul și stilul, dau în ultimă instanță o imagine deformată despre întreaga operă. Asemenea greșeli se pot însă evita cu mai multă atenție.

Traducătorii lui Dickens, mai vechi sau mai noi, au contribuit cel mai mult la cunoașterea de către publicul larg a operei sale. Nimeni nu a făcut mai mult decît ei pentru răspîndirea cuvîntului său, luptîndu-se cu dificultăți enorme pentru ca și cele mai „intraductibile" părți ale creației sale să-și găsească expresia românească. Nimeni nu se îndoiește că ei au dat tot ce au avut mai bun, iar dacă au cunoscut și insuccese nu uităm că „traducerea nu e decît o luptă continuă cu intraductibilul care se lasă redus, dar nu eliminat. Aceasta este nenorocirea, însă și gloria traducătorilor" [28].

Traducătorii de proză beletristică, spunea Miron Radu Paraschivescu, au înclinat să echivaleze numai traducerea textelor de poezie cu o operă de creație, considerînd că traducerea de proză ține mai mult de meșteșug și stăruință, decît de invenție și expresia proprie. Or, în cursul traducerii *Căii regale* de André Malraux. Miron Radu Paraschivescu a ajuns la concluzia că nu se poate face această distincție fără a afecta calitatea artistică a operei traduse. (*Calea regală*, p. 186.)

Traducerea se adresează marii majorități a cititorilor. Ea poate interesa deopotrivă pe intelectual și pe muncitor, pe elev și pe student, chiar dacă opera le-ar

fi accesibilă acestora în original. Adesea se recurge la versiunea în limba maternă pentru studierea, în cadrul orelor de literatură comparată din școli și facultăți, a creației literare a scriitorilor respectivi atunci cînd nu se cunoaște limba originalului sau opera nu este disponibilă în această limbă (cum se întîmplă chiar la secțiile de limbi străine din facultățile filologice). Bineînțeles că „obligația principală a unei traduceri literare este acum față de acei cititori care sînt monolingvi și vor studia opera ca pe o operă literară care să fie comparată cu operele de literatură existente în propria lor limbă“ [29].

O examinare a traducerilor contemporane din opera lui Dickens relevă variate dificultăți cu care sînt confruntați traducătorii. În cele din urmă, succesul în traducerea unei limbi ca a celeia folosită de Dickens depinde de resursele scriitoricești ale traducătorului. În același timp, este evident că traducătorul bine familiarizat cu limba engleză și cu tehnica respectivă a scriitorului și care stăpînește bine resursele de expresie ale limbii române va găsi o soluție pentru cele mai multe din problemele ridicate de stilul lui Dickens.

Din ceea ce cunoaștem despre proza dickensiană, am văzut că ea reflectă în felurite moduri particularitățile limbii engleze în vocabular, structura frazei și ritm. Însă limba este folosită de el creator și cuvintele posedă o unicitate lingvistică datorită valorilor conotative care pot să nu prezinte dificultăți pentru vorbitorul neaoș, dar acestea adesea crează asociații „în care un străin poate să se simtă întotdeauna un străin“ [30]. Pentru că asemenea asociații sînt în principal create în context, noi le-am abordat ca atare.

Discutînd caracterizarea pe care Dickens o realizează prin vorbire, am arătat că o trăsătură majoră a scrisului o constituie calitatea dialogului. Dialectul, idiolectul, expresia șablon cu toate trăsăturile lingvistice care le însoțesc în sintaxă și vocabular formează o realizare specific dickensiană. Aici traducătorii au fost confruntați cu sarcina lor cea mai dificilă și succesele lor, cîte sînt, trebuie să fie apreciate pe deplin.

În ciuda eșecurilor în traducerea unor dialoguri și a consecințelor pe care le implică, credem că la nivelul frazei, în special în pasajele narative și descriptive (inclusiv ritmul din frază și paragraf), traducătorii lui Dickens au compensat unele dificultăți și insuccese din altă parte. Limba noastră este suplă și poetică, posedă o largă varietate de structuri sintactice și cadențe ritmice pentru proză. Traducătorul poate să introducă întreaga unitate sintactică în creuzetul său și să încerce organizări diferite ale elementelor componente pînă la obținerea efectului similar în română.

Pe de altă parte, oricît succes ar avea traducătorul în soluționarea variatelor probleme cu care se confruntă, vor exista totdeauna unele aspecte din romanele lui Dickens care vor fi pierdute de cititorul român. Cazul cel mai evident este efectul vorbirii colocviale, care uneori este complet pierdut pentru că în traducere nu se deviază de la limbajul colocvial standard, iar, cînd totuși se fac modificări, există riscul de a rezulta o variantă cu o arie de circulație specific locală, ceea ce poate conduce la transplantarea personajului dickensian într-o anumită zonă geografică românească sau la apartenența lui la un grup întîlnit numai în cultura noastră.

Traducerile se fac în primul rînd pentru beneficiul celor care nu citesc în limbi străine și care niciodată nu vor compara traducerea cu originalul și astfel vor citi și poate chiar și studia opera mediată de traducător ca pe o operă de literatură, la fel cum procedează cu cele autohtone. Deși mult mai mulți îl pot citi pe Dickens în original acum, decît, să zicem, în urmă cu treizeci de ani, traducerile vor continua să rămînă principalul mijloc de contact cu opera sa. Astfel Dickens va fi apreciat în lumina calităților și defectelor din traduceri. De aceea este important ca traducătorul să creeze o unitate a formei și conținutului analogă cu originalul : „Traducătorul trebuie să reproducă nu propriile sale exeperiențe despre realitate și nici măcar ceea ce consideră că constituie experiența autorului străin. Sarcina sa este de a re-crea într-o altă limbă o operă deja creată în fața lui, existînd deja ca un întreg

artistic și ca o unitate monumentală dintre idee și cuvînt“ [31].

Calitățile unei traduceri sînt hotărîtoare pentru gradul de acceptare sau respingere a unui scriitor. Rezultatul poate să fie cu totul nefavorabil pentru scriitorul tradus cînd limba și stilul traducerii fac din lectura acelei opere o treabă plictisitoare. O astfel de traducere, din cauza limbii sale, nu va deveni elementul fecund care ar fi putut să fie. Această situație specială a traducerilor face ca analiza lor să fie binevenită. Pînă în prezent, există puține analize ale limbii și stilului în traducerile romanelor lui Dickens. Astfel de analize pot să fie de mare ajutor atît pentru traducător cît și pentru cititori.

Conștiința crescîndă a traducătorilor pentru exigențele și răspunderile activității lor, vigilența sporită în multe redacții, dar în special talentul traducătorilor au fost decisive în determinarea calității tălmăcirilor din Dickens în limba noastră. O îmbinare a acestor elemente ne-a dat limba minunată și stilul din *David Copperfield* în traducerea lui Ioan Comșa, subtilități ale spiritului, umorului și sarcasmului din *Martin Chuzzlewit*, atît de plin de măiestrie redate de Mihnea Gheorghiu, poezia din *Marile speranțe*, reprodusă cu multă sensibilitate de Vera Călin. *Oliver Twist*, *Dombey și fiul* ca și *Timpuri grele* au multe calități ce le apropie de textul dickensian. Beneficiem de asemenea de versiunea *Documentelor postume ale clubului Pickwick* în care talentul și experiența literară a lui Ion Pas au contribuit, cu concursul cunoștințelor de engleză ale lui Niculai Popescu, la restituirea, în bună măsură, a primei și a celei mai caracteristice realizări a umorului dickensian. Regretînd omisiunile din *Poveste despre două orașe*, recunoaștem talentul remarcabil de traducătoare al Antoanetei Ralian, care a conferit eleganță și chiar strălucire textului românesc prin rezonanțele poetice ale echivalențelor în limba română. Niculai Popescu, traducătorul cel mai activ al lui Dickens, a înregistrat cel mai mare succes al său în redarea sobrietății tonului dickensian din *Misterul lui Edwin Drood*. Celelalte traduceri ale sale întrec de departe eventualele

lor eşecuri. Printre traducătorii mai recenţi, Costache Popa se remarcă în mod deosebit printr-o foarte bună stăpînire a mijloacelor de redare a stilului narativ din *Casa umbrelor*.

Există un consens privind faptul că traducerile urmăresc în general spiritul perioadei în care sînt făcute: „Fiecare epocă îşi are propriile sale versiuni ale celui mai bun stil, propriul său model de emfază şi evitare, propria sa interpretare despre cum ar trebui să fie o altă naţiune sau o altă perioadă istorică“ [32]. Desigur, în fiecare epocă satisfacţia pe care o poate oferi o traducere depinde de abilitatea traducătorului, de scopul urmărit în traducere şi, nu mai puţin, de aşteptările cititorului. Putem spune că traducerile de care ne-am ocupat nu sînt toate realizate la un nivel artistic care să justifice o reeditare în forma lor actuală. Unele se cer revizuite pentru a se elimina inadvertenţe, erori de interpretare, şi chiar omisiuni. Important este, de asemenea, să se insiste mai mult asupra particularităţii limbii în dialog, asupra calităţii orale a vorbirii personajelor. Întrucît multe din traduceri au deja o anumită vechime, noile ediţii care nu vor întîrzia să apară vor putea să beneficieze de experienţa acumulată pînă acum în privinţa traducerilor în genere şi a lui Dickens în special.

Este greu de admis că analiza traducerilor făcută în studiul de faţă constituie o demonstraţie definitivă şi necontroversabilă. Ca şi în alte situaţii implicînd limba şi stilul, pot să existe dezacorduri cu privire la aspectele subliniate, la importanţa relativă a diferitelor trăsături observate. Marele volum de traduceri şi nenumăratele chestiuni care au apărut în confruntarea lor au făcut imposibilă prezentarea tuturor constatărilor prin exemplificări, din lipsă de spaţiu. Concluziile noastre se bazează însă pe exemple mai numeroase, din care am dedus aspectele care merită să fie investigate pe o bază permanentă. Traducerile, ca orice activitate, trebuie ţinute mereu sub observaţie critică pentru ca cititorul să aibă în viitor opere cît mai apropiate, ca limbă şi stil, de originalele care au impus scriitorul în

literatura națională și universală. Din colaborarea dintre specialiști vor beneficia cititorii, în special prin redarea cît mai reușită a limbii și stilului său în traduceri, pentru că adevăratul Dickens poate fi descoperit doar în scrierile sale, știut fiind că „nu există o explicare total satisfăcătoare a unei opere de literatură în afară de opera însăși. Numai opera este aceea care își prezintă toate sensurile sale în forma sa cea mai semnificativă și asimilabilă“ [33].

Note la capitolul III

1 A. Lefevère, *The Study of Literary Translation and the Study of Comparative Literature*, în *Babel*, vol. XVIII, No. 4, 1971, p. 13.

2 Henry Gifford, *Comparative Literature. Concepts of Literature*, Routledge & Kegan Paul, London and New York, 1969, p. 73.

3 George Watson, *The Study of Literature : A New Rationale of Literary History*, Allen Lane, The Penguin Press, London, 1969, p. 119.

4 Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 149.

5 George Watson, *op, cit.*, p. 109.

6 Horst Frenz, *The Art of Translation*, în *Comparative Literature : Method and Perspective*, ed. Newton Phelps Stalknecht and Horst Franz, Southern Illinois Press, Carbondale, 1971, p. 118.

7 Pierre Emmanuel, *The State of Translation*, în *Delos. A Journal of Translation*, Austin, Texas, 1968, p. 33.

8 W. H. Auden, *The State of Translation*, în *Delos*, 1968, p. 29.

9 Elena Croce, *The State of Translation*, în *Delos*, 1968, p. 33.

10 Marjorie Boulton, *The Anatomy of Prose*, Routledge and Kegan Paul, London, 1954, p. 131.

11 Richard Ohman, *Polegomena to the Analysis of Prose Style*, în *Style in Prose Fiction*, ed. H. C. Martin, Columbia University Press, New York, 1959, p. 20.

Imposibilitatea de a separa conținutul de stil a fost relevată și de L. Pareyson, care afirmă : „Conținut există întotdeauna dacă există stil, căci se poate spune că stilul este însuși conținutul". *(Estetica. Teoria formativității,* Editura Univers, București, 1977, p. 67.) După același autor traducerea, adaptarea sau transcrierea sînt analoage cu o nouă ediție a operei, fiind vorba de o interpretare în care „aspectul formativ și productiv, esențial oricărui proces de interpretare s-a intensificat și extrinsecat într-o materie nouă". (*Ibid.*, p. 85).

12 E. W. Tancock, *Some Problems of Style in Translation from French,* în *Aspects of Translation,* The Communications Research Centre, University College of London, London, 1958, p. 29.

13 Marjorie Boulton, *op cit.*, p. 130.

14 S. P. Zilahy, *Quality in Translation,* ed. E. Cary and R.W. Jumpelt, The MacMillan Company, New York, 1963, p. 287.

15 George Watson, *op, cit.*, p. 64.

16 Vezi W.A. Ward, *On Dickens,* în *Literary English since Shakespeare,* ed, George Watson, Oxford University Press, London, 1970.

17 Lauriat Lane, *Dickens and Criticism,* în *The Dickens Critics,* ed. George H. Ford and Lauriat Lane, Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1966, p. 12.

18 Tadao Yamamoto, *Growth and System of the Language of Dickens. An Introduction to a Charles Dickens Lexicon,* Osaka, 1950, p. 389.

19 Ph. Collins, *Dickens' Public Readings: the Performer and the Novelist,* în *Studies in the Novel,* vol I, Summer 1969, Number 2, North Texas University, p. 130.

20 Martin Price, *Introduction,* în *Dickens. A Collection of Critical Essays,* ed. Martin Price, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1967, p. 12.

21 Marco Mincoff, *The Study of Style,* Nauka i Izkustvo, Sofia, 1966, p. 191.

22 Benedetto Croce, *Aesthetics,* The Noonday Press, New York, 1962, p. 68.

23 Stephen Ullmann, *Style in the French Novel,* At the University Press, Cambridge, 1957, p. 16.

24 Alexandru Philippide, *Studii și portrete literare,* Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 61.

25 Sylvère Monod, *Dickens the Novelist*, University of Oklahoma Press, Norman, Okla., 1968, p. 15.

26 A. Lefevère, *The Translation of Literature: An Approach*, în *Babel*, XVI, 2, 1970, p. 78.

27 Garabet Ibrăileanu, *Campanii*, ed. îngrijită și prefațată de Mihai Drăgan, Editura Minerva, București, 1971, pp. 188—189.

28 Vladimir Weidlé, *Unité nella diversita. Arti e lettere in Europa*, Ferro Edizioni, Milano, 1965, p. 354.

29 A. Lefevère, *The Study of Literary Translation and the Study of Comparative Literature*, p. 14.

30 George Watson, *op, cit.*, p. 118.

31 E. G. Etkind, *Soviet Studies in literature. A Journal of Translations*, vol. VII, no. 3, Summer 1971, p. 173.

32 Lee T. Lemon, *Approaches to Literature*, Oxford University Press, New York, 1969, p. 118.

33 David Lodge, *The Novelist at the Cross-roads*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1971, p. 63.

IV. EXEGEZA DICKENSIANĂ ÎN ROMÂNIA

Urmărirea diverselor moduri de interpretare a operei lui Dickens în țara noastră într-o perioadă îndelungată ne va oferi un tablou încărcat de lumini și umbre, cu contururi nu totdeauna limpezi și bine creionate, cu tonuri cîteodată contrastante. Cititorul își va putea însă forma o idee personală din compararea opiniilor expuse aici, reținînd că, în ciuda evoluției sale moderne, „critica mai este încă un mod stîngaci de judecată : ea abstractizează, simplifică, afirmă ; caută de fapt să înlocuiască opera literară cu altceva de care aproape că ne putem lipsi. Dar odată ce recunoaștem că nici un om nu poate deține toate răspunsurile, ne incumbă nouă să-i comparăm opiniile cu acelea ale colegilor de breaslă. Evident, acest lucru se poate realiza prin trasarea unui drum printr-un complex de argumente“ [1].

Prezentarea principalelor orientări în exegeza dickensiană din țara noastră va arăta că de îndată ce criticii noștri au devenit conștienți de arta scriitorului, au încercat s-o interpreteze de pe o poziție care nu a fost nici îngust estetică și nici abuziv dogmatică. Comparînd uneori vederile lor cu acelea ale exegeților străini, urmărim să trasăm un drum printr-un „complex de argumente“ fără a neglija condițiile și împrejurările istorice și sociale în care s-a manifestat spiritul critic. Criticile sînt infinite, scria Pareyson, însă intenția este unică, „aceea de a recunoaște și de a face să fie recunoscută opera de artă“ [2].

Teoria romanului ca gen literar independent a început să apară pe la mijlocul secolului trecut și, în

ciuda existenței doar a unor formulări elementare de concepte, s-au făcut tot mai auzite cerințele pentru un roman care să solicite facultățile critice ale cititorului. Dezvoltarea succesivă a abordărilor realiste, naturaliste și psihologice a problemei romanului și încercarea de a judeca realizarea lui Dickens după criterii inadecvate au determinat o reacție oarecum normală la adresa metodei sale. Însă după cum a atras atenția John Lucas: „Nu putem aplica romanelor lui Dickens termeni creați pentru alți romancieri și să ne așteptăm să-l judecăm obiectiv sau să vedem cît de mare este el cu adevărat“ [3].

Cum arătam cînd am discutat destinului operei lui Dickens, receptarea sa critică în lumea anglo-saxonă și în Europa a fost mai de grabă favorabilă în timpul vieții scriitorului; s-au făcut auzite și după moartea sa aprecieri calde, chiar elogioase, însă la începutul secolului s-au trasat direcții bine conturate.

În timp ce opera lui Dickens a continuat să se bucure de mare popularitate printre cititori și de multe opinii critice favorabile, arta și metoda dickensiană au devenit ținta atacurilor din unele direcții. Marea popularitate de care s-a bucurat printre diverse categorii de cititori și în special atașamentul plin de căldură al cititorului de rînd au trezit suspiciuni printre criticii avangardei literare din Anglia și de aiurea. Deși Dickens a emoționat generații succesive de cititori, exista bănuiala că el nu putea oferi ceea ce scriitori mai moderni au creat în romanele lor. Exista de asemenea falsa impresie că din cauza preocupării sale pentru anumite realități ale vremii, romanele i-ar fi perimate; exegeza recentă continuă însă să le confirme perenitatea [4].

Despre Dickens s-a scris foarte mult și contradictoriu, pe o gamă cît se poate de variată, de la admirația fără rezerve, pînă la scoaterea lui din rîndul romancierilor. Uneori a fost condamnat pentru ironia și satira prea evidente, pentru intrigile picarești stîngace, pentru morala simplificatoare, sentimentalism și melodramă. Cine vrea poate dovedi că opera lui Dickens conține toate aceste slăbiciuni, ca și altele. Un critic

chiar a făcut o listă „cu cele șapte păcate ale artei lui Dickens".

Au fost și exegeți care în baza anumitei definiții date romanului (realist!) au decretat că Dickens nu poate fi încadrat în această definiție și deci nu este romancier și nici artist. În cel mai bun caz romanele sale au fost recomandate ca lectură pentru copii. De pe alte poziții decît ale realismului, Virginia Woolf a spus că singurul roman pentru adulți, scris în secolul al XIX-lea, este *Middlemarch* de George Eliot și că în romanele lui Dickens personajele nu au „viață interioară" [5]. Astfel, nici apărătorii realismului de un anumit gen și nici unii reprezentanți ai romanului „fluxului conștiinței" nu au găsit în opera lui Charles Dickens deosebite valori. Consecințele izolării arbitrare a unui nivel estetic în cursul receptării critice a operei dickensiene au fost excelent sintetizate de Alina Clej: „Critica victoriană a condamnat improbabilitatea dramei narative, sfîrșitul veacului l-a acuzat pe scriitor de schematism psihologic, esteții i-au reproșat implicarea afectivă în discurs și lipsa de premeditare artistică" [6].

Desigur, arta lui Dickens are, așa cum am arătat, slăbiciuni pe care critica obiectivă le-a pus în lumină. Metoda sa poate că a fost inacceptabilă pentru unii care, văzîndu-i lipsurile, au încercat să deschidă căi noi în roman. Dar, pe măsură ce romanul devenea mai „modern" în structură și formă, s-a descoperit că metoda lui Dickens anticipase cîteva din cele mai îndrăznețe experimente ale modernilor. Spunea un critic: „Dickens nu poate fi complet disociat de romanul modern pentru că probabil nici unul dintre scriitorii noștri «avansați» n-a făcut nimic ce el nu realizase într-un fel sau altul înaintea lor" [7], iar S. Monod a remarcat că „la sfîrșitul vieții sale Dickens a scris o proză uimitor de modernă și chiar cu adevărat experimentală și revoluționară" [8]. Este posibil ca romanul secolului al XX-lea să fi cîștigat în profunzimea analizei psihologice sau în tehnica narativă și ca el să fi eliminat unele din procedeele mai vulnerabile ale lui Dickens, dar, în același timp, a și pierdut adesea sfera mai largă și atracția mai generală a romanului dickensian. Aceasta

este explicația faptului că moda literară a venit și s-a dus, în timp ce Dickens a rămas.

În perioada mai recentă interesul pentru opera lui Dickens a crescut. Trebuie remarcat că redescoperirea lui Dickens de către publicul modern s-a făcut odată cu dezvoltarea gustului pentru lectura romanelor lui James Joyce, D.H. Lawrence și Franz Kafka. Îmbinarea elementelor simbolice cu cele realiste și accentul pe miturile experienței umane sînt caracteristice romanelor acestor moderni, dar nu mai puțin operei lui Dickens, ceea ce a dus la descoperirea că romancierul englez din secolul al XIX-lea este un modern printre moderni.

Desigur, așa cum remarca George H. Ford în studiul său *Dickens and His Readers,* este bine că exegeza, în dorința de a-l reabilita definitiv pe Dickens, de a arăta că el nu este numai un clasic pentru copii, a stabilit, prin comparație cu Joyce, Lawrence, Dostoievski și Kafka, locul lui Dickens în literatura engleză și universală. Dar, adaugă Ford, Dickens este în primul rînd Dickens.

În ce privește receptarea critică a operei sale în România, nu putem ignora faptul că multă vreme unele din scrierile dickensiene nu erau disponibile în traducere românească și opiniile despre ele, atîtea cîte au fost, trebuie să se fi bazat pe lectura lor în franceză sau germană (în unele cazuri în rusă și poate chiar și în engleză). Se poate de asemenea presupune că anumite opinii critice care circulau în Occident i-au influențat pe recenzenții și criticii care au scris despre Dickens. Acestea sînt chestiuni secundare totuși, pentru că în evaluarea unui scriitor edificator pentru noi este modul cum utilizează sursa.

În prima lucrare critică de valoare din secolul trecut care se ocupă de estetica unei opere literare, volumul *Principiile criticii* de Radu Ionescu, publicat în 1861, considerat „un important și veritabil certificat de naștere a teoriei critice în România“ [9], se sublinia rolul criticii în răspîndirea cunoștințelor despre literatura diverselor națiuni în vederea familiarizării publicului cu mișcarea generală a ideilor : „Cînd critica ne face a cunoaște deosebitele literaturi ale națiunilor și a le prețui

după adevărata lor însemnătate, ajungem a cunoaşte de asemine dezvoltarea unor idei la mai mulţi populii, influenţele ce au avut asupra lor şi legătura comună ce se stabileşte între dînşii“ [10]. Ideile exprimate de Radu Ionescu existau de cîtva timp şi multe lucrări critice publicate după 1830 deveniseră analize penetrante ale vieţii literare din ţările europene. Coincidenţa că în anul în care a apărut *Principiile criticii* găsim prima referinţă, într-un context critic, la opera lui Dickens, nu poate să fie fără semnificaţie pentru stadiul atins în integrarea noastră tot mai deplină în mişcarea generală a literaturii şi ideilor.

Merită să remarcăm că începuturile esteticii romanului din ţara noastră sînt legate şi de numele lui Dickens. În scrisoarea ce însoţea un fragment de roman, intitulat *Don Juanii Bucureştilor*, Radu Ionescu, autorul *Principiilor criticii*, făcea o foarte succintă referinţă la romanul englez din acea perioadă şi oferea o informare exactă despre condiţia acestuia pe la mijlocul veacului trecut, menţionîndu-i pe principalii săi exponenţi : „Englitera nu are o *Comedie umană*, dar are încîntătoarele romanţe de obiceiuri ale lui Thackeray şi Dickens, cari c-un rar talent, c-o profundă observaţiune, c-un stil plin de viaţă, de mişcare şi de poezie, ne reprezintă deosebite scene şi caractere din viaţa societăţii engleze“ [11]. Într-o perioadă în care romanul românesc devenea un gen literar independent, realizările lui Dickens şi Thackeray, alături de cele ale lui Balzac, erau date ca exemple privind posibilităţile acestui gen, „care are o mare varietate de forme şi ne poate descrie tot“. Semnificaţia scrisorii a fost relevată de mai mulţi cercetători şi istorici literari. G. Ivaşcu considera că ea marchează „un moment de maturitate în teoriile româneşti despre roman“ şi că „prin această «teorie a romanului» de la 1861 critica românească se situa «la zi» în raport cu fenomenul literar şi estetic occidental“ [12].

Ştirea morţii lui Dickens a ajuns la publicul românesc printr-un scurt anunţ apărut în numărul din 14/26 iunie 1870 al revistei *Familia* : „Dickens a murit. Boz, marele autor englez, cel mai mare romancier şi umorist al lumii moderne, nu mai este între vii“. Se men-

ționau cîteva din operele care au făcut popularitatea „nemuritorului Dickens“, ale cărui discursuri și conferințe „nu sunt mai puțin eminente decît romanele“ [13]. Prin operele sale, se scria în continuare, Dickens și-a cîștigat simpatia și admirația lumii civilizate. Aceeași revistă revenea într-un alt număr cu detalii despre viața și opera lui Dickens [14]. Scriitorul era astfel pentru prima oară popularizat în țara noastră, definindu-i-se semnificația operei din perspectivă postumă. După aceea el a fost evocat tot mai frecvent în presă, însă primul comentariu cuprinzător a apărut abia după un deceniu [15].

Într-un articol nesemnat [16], apărut în *Noua bibliotecă română* din Brașov, găsim o primă evaluare critică, în presa noastră literară, a „moștenirii dickensiene“. Autorul acestui articol pătrunzător și bine documentat era el însuși scriitor. Aflăm aceasta dintr-o referință la un critic care-i găsise romanul tocmai publicat plin de lipsuri și nemeritînd să fie comparat cu vreunul din romanele lui Dickens. După ce recunoaște că romanul său umoristic era foarte defectuos, spune totuși că el se consideră destul de flatat văzînd că un critic bătăios i-a negat dreptul de a fi comparat cu Dickens (Boz): „zău măgulit, căci dacă acel roman i-a amintit acelui recenzent scrierile marelui umorist englez, apoi trebuie să cuprindă măcar un grăunte de umor“ [17].

După această remarcă introductivă, care prin implicațiile sale îl situează pe Dickens printre scriitorii de la care se poate învăța arta umorului, urmează o schiță biografică și o enumerare a scrierilor lui Dickens. În discutarea artei se subliniază trăsăturile sale realiste și poetice precum și umanismul ei. Se arată apoi semnificația pentru întreaga operă a suferințelor lui Dickens în copilărie și a celor văzute în jurul său în perioada de formare a conștiinței sale. Sentimentele lui Dickens, întreaga sa simpatie au fost de partea celor săraci și a năpăstuiților soartei: „Ochiul său ager și sufletul său cel bogat văzuse cum adeseori locuia sub vălul uriciunei un cuprins plăcut și curat, descoperea bucuriile cele mici, care cad ca o rază rătăcită de lumină în viața cea întunecată a suferințelor, dar nu numai că le descope-

rise la alții, ci le simțise chiar el". În această calitate de a pătrunde sensurile vieții, de a descoperi în contrastele sufletului omenesc potențialități din care emană bunătatea și simțirea, tăria necesară pentru o perspectivă optimistă, rezidă sursa umorului la Dickens. Pe aceste contraste „între benignitate și puritate internă și între o formă barocă, adeseori schimonosită, între fericire și mizerie, între inimi nobile și bune și între înțelepciune slabă și soluționarea lor săvîrșită în sufletul benevol al poetului zace umorul său, răsărind acolo mai tare unde există mai multă simțire". O bună parte din succesul lui Dickens este atribuită prezentării realiste a vieții, chiar umorul își trage seva din înțelegerea de către autorul englez că el rezidă în relația dintre caracterul eroilor săi și fenomenele naturale ale existenței acestora, în timp ce „la Jean Paul umorul zace în concepțiune", în contrastele care rezultă din „evenimente pe care le împreunează fantezia." Diferența cea mare între acești doi umoriști este explicată prin aceea că „germanul nu cunoaște viața în realitate, pe cînd englezul se luptase în curentul plin al ei ; cel dintîi întrece pe cel din urmă prin profunditatea ideilor, acesta însă printr-o intuiție mai lămurită." Insistînd asupra spiritului umanitarist și a faptelor sale „ca om între oameni", comentatorul se referă la străduințele depuse de Dickens pentru a aduce în instituțiile de învățămînt schimbări pentru ca acestea să răspundă exigențelor dreptății : „cea mai călduroasă iubire a aproapelui său a fost una din muzele poetului ; acestui sentiment au să mulțămească existența lor multe din scenele răpitoare ale operelor sale" [18]. Pe planul artei, Dickens nu e văzut ca un scriitor desăvîrșit, îndeosebi pentru că îi lipsea facultatea de a termina cu perfecțiune subiecte mari, iar sentimentalismul său („maniera etică de sentiment") a rezultat uneori din exagerări ce „vatămă estetica". Înainte de a-și încheia comentariul, scriitorul constată cu regret că din cîte știa el nimic din opera lui Dickens nu s-a tradus în limba română, promițînd să traducă el însuși cîteva din scrierile sale.

În această primă atitudine a criticii românești se poate sesiza o orientare ce relevă mai ales mesajul umanist al

operei, dragostea scriitorului pentru oamenii simpli și se încearcă doar o caracterizare a artei sale, în primul rînd a umorului, fără a se intra în detalii de analiză. Dealtfel, adevărata dezbatere asupra problemelor esteticii și criticii literare la noi — cu referire specială la proză — abia începea.

Critica și estetica literară românească din ultimele două decenii ale secolului trecut se aflau sub influența lui Titu Maiorescu și a lui C. Dobrogeanu-Gherea. Cele două mari personalități ale criticii românești au fost complementare, fiecare accentuînd ceea ce considera că merită mai multă atenție, însă servind același țel : crearea unei literaturi naționale originale și valoroase. Desigur, Maiorescu a dominat scena prin claritatea sistemului ce stătea la baza concepțiilor sale estetice în care se putea recunoaște discipolul filozofilor germani. Gherea, pe de altă parte, mai eterogen în selectarea izvoarelor sale formative, dovedea o mai largă deschidere spre întreg fenomenul literar, accentuîndu-i tendințele contemporane spre o mai mare apropiere de viață, așa cum aceste tendințe se făceau simțite în romanul naturalist european, scopul său fiind „de a ne include într-un ritm mai general, de a ne zdruncina din satisfacțiile unei proaspete comodități“ [19]. Cu o concepție deterministă, adept al principiilor materialismului istoric, era normal ca la el să fie esențială *ideologia* scriitorului. Faptul că atît Maiorescu cît și Gherea au fost de la început mari admiratori ai lui Dickens poate fi un indiciu că afinitățile lor elective s-au apropiat pînă la identificare atunci cînd era în discuție un mare scriitor. Pentru că, în fond, și unul și celălalt a pus pe primul plan realizarea artistică a operei, fără de care nu se poate vorbi de literatură indiferent de tendințele ideologice ale scriitorului. Rămîne să adăugăm sublinierea făcută de Florin Mihăilescu : „Maiorescianismul reprezintă ultimul ecou al clasicismului estetic european, în vreme ce gherismul primul de la noi al realismului modern de inspirație marxistă și sociologică“ [20].

Atitudinea lui Maiorescu față de Dickens s-a cristalizat încă din anii săi de studii în Austria și Germania. Respingînd producțiile literare ale naturalismului fran-

cez, Maiorescu a manifestat o preferință pentru romanele engleze din care „extrăgea cu plăcere înduioșarea autorilor față de personajele lor, notele sentimentale, în care se distingea atitudinea prozatorilor, și anume mila și compasiunea în primul rînd“ [21]. Aceste trăsături preferate de mentorul Junimii caracterizează opera lui Dickens pe care Maiorescu, după propriile sale mărturisiri, l-a citit și recitit, găsindu-l un scriitor cald care a dovedit măiestrie „în producerea simpatiei pentru mizeria claselor de jos“, toate scrierile sale fiind învăluite de „o rază de soare“ [22].

Această poziție a mentorului Junimii a fost plină de consecințe în cercurile în care pătrundea cuvîntul său [23]. Caracterizîndu-l pe Maiorescu, Pompiliu Marcea scrie că „nu există în istoria culturii noastre o autoritate atît de suverană ca a lui Maiorescu“ [24]. În lumea literelor și în cercurile intelectuale Dickens nu a putut rămîne numai un nume. Lecturi din opera sa au urmat în mod firesc și ecourile acestor lecturi sînt cît se poate de semnificative.

Analizînd atitudinea lui Maiorescu față de Dickens, Al. Duțu ajunge la concluzia că, atras de reflectarea în opera lui Dickens a vieții sociale, Maiorescu urmărea totodată să pună în relief „forța creatoare a scriitorului englez și talentul lui de a da expresie unui specific național“ [25]. Punctul de vedere maiorescian a fost larg răspîndit în cercul Junimii unde, după cum știm, Dickens s-a bucurat de comentarii favorabile.

Atitudinea negativă a junimiștilor față de curentul naturalist și îmbrățișarea cu căldură a realiștilor englezi din secolul trecut și-au găsit expresie în articolele și studiile apărute în *Convorbiri literare*. Dickens, alături de Thackeray și George Eliot, era dat ca model pentru genul de realism pe care cei de la Junimea îl doreau și în proza românească.

În *Studii asupra romanului realist*, Alexandru Gh. Șuțu îi situa pe Dickens și Thackeray printre scriitorii cu tendință realistă din Anglia, sesizînd că la realismul englez se poate percepe un specific al său, avînd o varietate de manifestări, dar exprimîndu-se prin lucrări în adevăr magistrale în care „poetul și scriitorul de ro-

manuri pun într-însele ceva din ei înşişi şi cheltuiesc ceva din sufletul lor“ [26], ceea ce face posibil ca să fie incluşi în această categorie realişti atît de diferiţi ca Walter Scott, George Eliot şi Dickens, cu toată atmosfera romantică din operele unora din ei. Alexandru Gh. Şuţu opunea acest gen de realism naturalismului.

Gherea, ca şi Maiorescu dealtfel, nu a scris pe larg despre Dickens, însă la el romancierul englez Dickens este un important punct de referinţă. Fiind unul dintre primii noştri comparatişti *avant la lettre,* Gherea, discipol al lui H. Taine şi Georg Brandes, avea o largă perspectivă asupra literelor europene, în atenţia sa intrînd totdeauna scriitorii ce puteau ilustra mai bine afirmaţiile făcute în cursul analizelor sale critice sau teoretice. Majoritatea scrierilor lui Gherea în care se vorbeşte şi despre Dickens au apărut în *Lumea nouă,* aceeaşi publicaţie care a inserat în paginile sale traducerea completă a romanului *Timpuri grele.* Astfel se poate spune că deplina intrare a lui Dickens în România s-a făcut printr-o publicaţie socialistă. *Lumea nouă* a avut, în tot cazul, o contribuţie de seamă la receptarea critică a lui Dickens. Prin publicarea studiilor lui Gherea, care cuprind multe referinţe la Dickens, *Lumea nouă* a răspîndit aprecierea că autorul *Timpurilor grele* este un mare scriitor.

În eseul despre *Artişti cetăţeni,* Gherea face o caldă apreciere a operei lui Dickens, pentru că „de la cel dintîi pînă la cel din urmă rînd din Dickens, totul e pătruns de cea mai adîncă iubire şi compătimire pentru cei săraci, apăsaţi şi suferinzi. Poate încă mai mult decît Victor Hugo, el ar putea zice : «Am pledat toată viaţa cauza celor mici, a celor apăsaţi.» Romanul lui avea o influenţă directă asupra legislaţiunei ţării. Mizeriile pe care le descria el provocau uneori reforme şi îmbunătăţiri“ [27]. Asemenea aprecieri subliniau desigur anumite tendinţe din scrisul lui Dickens, scopul lor fiind acela de a oferi scriitorilor noştri un model de apropiere faţă de soarta celor mulţi, care se cerea prezentată în literatură cu aceeaşi sensibilitate şi înţelegere. Scriind despre Eminescu şi elementul fantezie din poezie, Gherea foloseşte exemplul lui Dickens invocînd *Un cîntec de Crăciun* pen-

tru a-şi ilustra concepţia despre rostul fanteziei : „Tabloul mizeriei ce se desfăşoară în aceste «poveşti» e înfiorător şi îngrozitor de real. Fantasticul a fost doar unealta, ori mai bine zis rama tabloului, însă cuprinsul tabloului e real ca însăşi viaţa“ [28].

Criticii de la sfîrşitul veacului trecut au practicat în mare parte o critică sociologică, „interesată mai ales de opţiunile mărturisite şi mai puţin de cele implicate în creaţie“ [29]. Predominau, după cum arată şi Adriana Iliescu, principiile determinismului social-istoric [30].

Sub pseudonimul Aristarch, Alexandru Macedonski semna pe prima pagină a ziarului *Lumina,* al cărui director era, o rubrică intitulată „Nemuritorii“. În numărul XVI al acestei rubrici (*Lumina,* I, 1894, nr. 17) Macedonski îl prezenta pe Dickens ca fiind „romancierul cel mare al Engliterei“. Dintre trăsăturile artei scriitorului se menţionează că Dickens creează tipuri neuitate, că are „o descripţiune ce se întipăreşte pe veci în memorie, o satiră fină dar înţepătoare şi o dezvoltare naturală şi plină de interes a personajelor pe care le pune în joc“. Macedonski îşi încheia succintul medalion literar cu aprecierea că „Dickens n-are decît un rival : pe Balzac“.

Dickens a fost autorul favorit al multor scriitori şi critici poporanişti. C. Stere îl situa pe Dickens alături de Tolstoi şi George Eliot, preţuindu-i grija pentru oameni de condiţie umilă ridicaţi la rangul de personaje principale în operă [31]. Dar şi adversari ai poporanismului, ca H. Sanielevici — unul dintre primii traducători ai lui Dickens dealtfel — l-au avut frecvent în atenţia lor pe romancier. Sanielevici, spre deosebire de Stere, declara cu emfază că Dickens nu a fost socialist, admiţînd că „totuşi nu există un mai mare apărător al claselor de jos ca el“ [32]. Această părere a fost exprimată în *Lumea nouă,* într-o perioadă cînd Sofia Nădejde publica, în foileton, traducerea romanului *Timpuri grele,* din care criticul şi-a extras unele exemple.

Analiza pe care H. Sanielevici a făcut-o romanelor dickensiene în *Lumea nouă* ni se pare una dintre cele mai pătrunzătoare de la sfîrşitul secolului, fiind foarte oportună pentru cititorii acestei publicaţii, care urmăreau săptămînal *Timpuri grele* în foiletoanele ei. Sanielevici

atrăgea atenția asupra metodei lui Dickens de a idealiza figura muncitorului nedreptățit și în suferință (Stephen Blackpool), căruia scriitorul îi atribuie numai virtuți și de a arunca toate patimile omenești asupra bogatului (Josiah Bounderby), pentru că genialul romancier de moravuri „nu cunoaște decît aceste două alternative, adică : sau satirizează, străpungînd din ce în ce mai adînc personajul antipatic, cu sarcasmele și ironiile sale, sau se înduioșează pînă la lacrămi și nu face să plîngem împreună cu dînsul asupra oamenilor buni și nenorociți“ [33]. Deși metoda lui Dickens nu dăunează impresiei cititorului la contactul cu această lume, făcîndu-l, dimpotrivă, să fie și mai impresionat, trezindu-i în suflet sentimente frumoase, H. Sanielevici, după ce compară metoda lui Dickens cu cea a lui Balzac (care „descrie cu entuziasmul și curiozitatea unui om de știință“), găsește că Dickens păcătuiește des la analiza psihologică tocmai pentru că împarte personajele în bune și rele. În *Poporanismul reacționar*, H. Sanielevici l-a menționat pe Dickens pentru realismul său clasic, considerîndu-l „ca unul din cei mai importanți scriitori europeni din a doua jumătate a secolului XIX“ [34].

Numele lui Dickens apare mai frecvent în diverse articole și studii de la noi, realizarea sa romanescă fiind evocată, fie și alături de alți creatori englezi, ca model pentru scriitorii noștri. Aceste comentarii se opresc îndeosebi asupra valorilor morale și nu intră în detalii de analiză. Sînt rare cazurile cînd se scrie un articol special despre Dickens în deceniile de la sfîrșitul veacului trecut. Aprecierile sînt în general laudative, un indiciu mai ales de entuziasm față de profundul umanism al operei sale. Trebuie notat că în perioada respectivă în critica și istoria literară occidentală evaluarea moștenirii literare dickensiene era marcată de atitudini contradictorii, învederînd două poziții extreme, a acelora care continuau să vadă în el un mare artist, cu o operă perenă, și a acelora care îi negau orice valoare artistică, popularitatea printre cititori fiind socotită chiar un indiciu al lipsei de gust literar al marii mase de semi-educați. Critica românească în general nu a urmat aceste atitudini. În cele mai severe opinii, ea încă a emis destule

aprecieri pozitive asupra artei sale, subliniindu-i deopotrivă calitățile cît și defectele și apărînd-o de atacurile moderniștilor.

Sursele de informare a cititorilor noștri cunoscători ai limbii franceze au fost pentru multă vreme, în ce-l privește pe Dickens, lucrările în această limbă sosite la noi și în mare măsură revistele literare și săptămînale social-culturale franțuzești. Unele din articolele apărute în asemenea publicații au fost adeseori reproduse la noi în periodice literare. Printre revistele franceze care au publicat note și chiar articole mai lungi despre Dickens a fost săptămînalul *Revue Bleue*. Am întîlnit cîteva cazuri care indică faptul că această revistă a servit ca sursă de informație pentru cititorii de la noi prin traducerea articolelor publicate în ea despre Dickens.

Într-o notă din *Noua revistă română* pe marginea unui articol despre Dickens apărut în periodicul francez *Revue Bleue* se aprecia caracterul popular al operei care-l face pe autorul englez accesibil tuturor, pe cînd un gust superior l-ar fi izolat de semenii noștri. Se evidențiau de asemenea calitățile dramatice ale operei dickensiene, iar despre personaje se afirma că sînt prietenii noștri intimi. Dickens întrunește atributele unui scriitor peren după opinia exprimată în această revistă : „Unul cîte unul, idolii tinereții noastre se risipesc. Dickens rămîne însă nu așa de mare ca Shakespeare, încît să nu poată rămîne prietenul și tovarășul nostru intim, și să nu ne dea un spectacol satisfăcător, atunci cînd răsare teatrul ambulant al romanelor sale.“ Semnatarul rîndurilor din *Noua revistă română* asigura că „vederile de mai sus sînt împărtășite de literați luminați ai Angliei și merită să fie cunoscute în toate părțile unde citirea — chiar traducerea — operelor lui Dickens a putut deștepta simpatii și admirație“ [35].

Centenarul nașterii lui Dickens a prilejuit comentarii mai ample despre moștenirea literară dickensiană. *Noua revistă română* și *Tribuna* au fost printre revistele care au marcat evenimentul în 1912. O cronică [36] din *Tribuna* se referă la faptul, regretabil, că Dickens este prea puțin cunoscut în România prin traduceri : „Dacă nu mă înșel, afară de *Poveștile de Crăciun* nici o altă carte nu

a fost tradusă în românește". Desigur, semnatarul acestor rînduri nu știa de traducerile apărute în reviste, iar în volum nu se publicase decît foarte puțin. „S-a tradus mai demult în românește romanul *Jack* al lui Alphonse Daudet", scria comentatorul, adăugînd că „cu mult mai nimerit ar fi fost să se fi tradus înaintea lui, *David Copperfield* al lui Dickens, care a servit drept model romancierului francez". Acest critic cunoștea desigur valoarea capodoperei dickensiene, scrisă cu 26 de ani înaintea lui *Jack* și superioară acestuia. *David Copperfield,* după acest critic, este o „capodoperă de vervă, de duioșie, de observațiune, de psihologie ; nicăieri sufletul copilăresc nu este mai bine studiat, nicăieri ipocrizia, egoismul nu sunt mai biciuite, nicăieri, în sfîrșit, dragostea pentru cei mărunți și setea de dreptate nu sunt mai înduioșătoare" [37]. Avem aici un exemplu de apreciere de care se bucura romanul autobiografic al lui Dickens din partea celor ce reușiseră să-l citească chiar înainte de a fi fost tradus în românește. Dickens era comentat cu căldură în primul rînd pentru paginile sale de critică socială, în care soarta copiilor se află pe primul plan, dar se amintește de fiecare dată și arta cu care autorul englez dă viață unei lumi. Se relevă îndeosebi ironia cu care el vestejește egoismul, ipocrizia și răutatea omenească. Dickens este un revoltat, dar revolta lui nu cere ca din victimă să devii călău. „În romanele lui triumfează de cele mai multe ori cinstea și virtutea, grație acelei misterioase justiții imanente, pe care în zadar o neagă cu îndîrjire pozitiviștii. Dar nu deznodămintele finale interesează mai ales în romanele lui Dickens, ci studiile de caracter, pe care le face cu o rară măiestrie, ci verva cu care știe să batjocorească comicul și ridicolul uman" [38]. Se semnalează aici cîteva idei critice valoroase privind structura și compoziția romanelor dickensiene. Dacă sub aspectul structurii, happy-end-urile sugerează unele soluții impuse în virtutea ideii că binele trebuie să fie învingător, arta dickensiană se realizează prin studiul profund al caracterelor. Arătînd în continuare că Dickens este un mare maestru în studiul unor stări patologice, printre care nebunia, de la demența blîndă și inofensivă pînă la cea furioasă, criticul se oprește asupra cîtorva cazuri de

demență ce pot inspira milă. Blîndul și amabilul Dick din *David Copperfield* este un fenomen patologic tot atît de bine studiat ca și *Idiotul* lui Dostoievski pentru că „la unul ca și la celălalt îl găsim pe om lipsit de tot ce caracterul omenesc are mai pervers, adecă de egoism, de ipocrizie, de putința de a urî, păstrînd însă toate însușirile bune de care e capabil un om“ [39].

În afară de *David Copperfield,* în atenția criticului de la *Tribuna* intră *Dombey și fiul* în care Dickens a atins „înălțimi ale artei sale“, romanul fiind socotit demn de comparație cu pagini scrise de Tolstoi, Dostoievski și chiar Balzac. Impresionat de existența scurtă a acelui copil precoce, Paul Dombey, criticul român se oprește asupra scenei în care copilul își simte sfîrșitul apropiat, a cărui taină o caută în infinitul impenetrabil al oceanului cu valuri ce murmură așa de enigmatic, și o compară cu scena din *Război și pace,* în care prințul Andrei, rănit și căzut pe spate, privește cerul vast deasupra capului : „Da, atît de mare este uneori puterea de evocare a lui Dickens. De ce nu a fost el încă tradus în românește ?“

La scurt timp după interesantul articol, *Tribuna* a publicat un studiu întins despre viața și opera lui Dickens [40]. De data aceasta, romancierul englez nu era prețuit pentru valori artistice, admițîndu-se că este un scriitor popular, dar nu unul mare. Se enumerau chiar și unele scăderi, în primul rînd lipsa de profunzime, o concepție largă și armonioasă, o desfășurare logică și reală, o putere sugestivă a creației. În ciuda acestor scăderi, se afirma totuși că scriitorul a mișcat și entuziasmat masele, și s-a bucurat de cea mai mare popularitate, pentru că a fost primul scriitor care s-a apropiat cu dragoste și interes de clasele de jos, apărîndu-le cu entuziasm și descoperindu-le virtuți de care înalta societate nu era conștientă pînă atunci. Semnatarul acestui studiu îl compara pe Dickens cu poporaniștii români care apreciază scrierile cu valoare artistică, dar prețuiesc numai pe acei scriitori care trezesc simpatie față de oamenii sărmani de la țară.

Comparația dintre Dickens și poporaniști este interesantă și pînă la un punct justificată, pentru că atît

Dickens cît și poporaniștii au urmărit scopuri sociale și educative în scrierile lor. Este de asemenea adevărat că realizarea artistică nu a fost totdeauna o latură certă a unor scrieri poporaniste, iar lui Dickens i se pot imputa cîteva slăbiciuni de construcție și de stil. Pe de altă parte, tendințele morale și conținutul emoțional au contribuit la popularitatea acestor scrieri. Numai că în cazul lui Dickens și al unora dintre poporaniști există și acea calitate supremă ce conferă unei opere o valoare perenă : realizarea pe plan estetic, căci altfel de mult ar fi fost date uitării și oamenii nu și-ar fi pierdut timpul cu ele. Explicarea popularității prin meritul de a fi zugrăvit viața claselor de jos și refuzul de a acorda un statut estetic romanelor dickensiene s-ar putea considera ca o reacție critică din partea celor ce nu concepeau o literatură scrisă pentru mase, cu protagoniști aleși din rîndurile acestora. În această privință, în anumite momente, reputația critică a lui Dickens a trecut prin același con de penumbră ca și aceea a poporaniștilor. Prin apelul său la realism, susținut prin argumente politice și literare, poporanismul a contribuit la dezvoltarea artei literare, deschizînd calea pentru maturizarea romanului realist românesc [41]. Scriitori poporaniști ca Jean Bart, Spiridon Popescu sau I. I. Mironescu ocupă un loc modest pe scara valorică, dar tendințele realiste din scrierile lor erau notabile și vor fi desăvîrșite de un Sadoveanu, de un Rebreanu și de cei mai mulți romancieri din perioada interbelică.

Rezerva exprimată față de arta lui Dickens nu este surprinzătoare, pentru că tocmai în acea perioadă — la începutul secolului — și în Occident se scria multă critică nefavorabilă despre această artă, într-o bună măsură în contextul mai larg al discuțiilor care se duceau în jurul esteticii romanului. Romanul nu se putea opri la formula lui Dickens, care, oricum, era greu de imitat și relevarea unor slăbiciuni ale sale era un fapt pozitiv. Din păcate, în locul unor disocieri binevenite se preferau uneori afirmațiile cu caracter general. Cînd era vorba de mesajul social al operei dickensiene, se recunoștea că acesta a fost profund și cu un ecou fără precedent.

Rămînea fără răspuns întrebarea : dacă Dickens nu avea artă, cum a putut să provoace atîta simpatie pentru cei de jos, cum scrie criticul din *Tribuna :* „Dickens a izbutit şi el să provoace o vie mişcare de simpatie pentru poporul de jos, pentru muncitori, pentru toţi dezmoşteniţii soartei, îndeosebi pentru proletariatul a cărui tristă soartă a fost aşa de sugestiv descrisă în celebra lucrare a lui Engels asupra clasei muncitoare în Anglia". Din această referinţă la lucrarea lui Engels, *Situaţia clasei muncitoare din Anglia,* deducem că criticul nostru era documentat şi cu o concepţie bine conturată despre menirea socială a artei. Deşi îi recunoştea lui Dickens calitatea de a fi un scriitor popular, îl critica totuşi pentru faptul că nu a luat „calea scriitorului revoluţionar, care pledează cu energie pentru cei de jos şi loveşte cu violenţă în cei de sus, care sună din trîmbiţa revoltei şi stigmatizează opresiunea şi nedreptatea". Pe de altă parte, el găseşte că aceasta a fost o calitate a lui Dickens datorită căreia a reuşit să cucerească întreaga naţiune. Exemplul său este recomandat scriitorilor români. Se sugerează că dacă Dickens ar fi făcut apel la revolta deschisă, el nu ar fi fost îmbrăţişat cu aceeaşi căldură de aproape întreaga naţiune engleză. Care a fost calea aleasă de el pentru îndreptarea relelor din societate şi pentru a fi acceptat totuşi ca scriitor naţional ? „El şi-a aurit pilula, îmbrăcîndu-şi atacurile împotriva relelor sociale în forma glumeaţă a ironiei şi strecurînd în sufletele contemporanilor simpatia pentru cei oprimaţi pe calea veşnic sigură a înduioşării."

În acest articol, precum şi în altele scrise în acea perioadă, se insista mai ales pe latura comică şi melodramatică din arta lui Dickens, acordîndu-se prea puţină atenţie romanelor de maturitate. Trăsăturile întîlnite în primele romane erau generalizate pentru întreaga creaţie. Predomina punctul de vedere tainian, care se baza pe romanele din tinereţe, unde rîsul şi lacrimile erau văzute ca un amestec caracteristic [42]. După opinia criticului român, „nimeni n-a ştiut să împreune mai bine decît Dickens rîsul cu plînsul, să înduioşeze mai tare şi să înveselească mai mult". El sublinia, desigur, o trăsătură esenţială a artei lui Dickens, care „purifică şi

înaltă pe cei obidiți“ în timp ce cu rîsul sarcastic îi răzbună. Astfel, mînuind cu cea mai mare îndemînare această îndoită armă, Dickens ajunge „cel mai popular dintre romancierii englezi“.

Influența lui Taine asupra ideilor acestui critic se vede și din citatul redat din *Istoria literaturii engleze* a acestuia: „Lacrimile stoarse de sentimentalitatea lui Dickens ca și rîsul provocat de rîsul său satiric au operat o întreagă prefacere în sufletul englez în favoarea celor dezmoșteniți. Aceasta i-a făcut și succesul și gloria“.

După primul război mondial, literatura engleză a fost, ca să folosim expresia lui Basil Munteanu, „marea revelație“ pentru literații și criticii noștri [43], traducîndu-se din scriitori contemporani ca Joseph Conrad, Aldous Huxley, J. Galsworthy și James Joyce. Au sporit, în paralel, și comentariile critice. Nu au fost neglijați nici clasicii din secolul trecut. Evident, și despre Dickens s-a scris din perspectivele critice ale unei epoci noi [44].

Comentariile despre literatura engleză, tot mai frecvente în această perioadă, dovedesc, după cum arată Ileana Verzea, că ea „devenise, alături de celelalte mari literaturi ale lumii, un domeniu binecunoscut, frecventat și familiar specialiștilor“ [45], o contribuție de seamă venind din partea școlii românești de anglistică.

Șapte ani după articolele din *Tribuna* și *Noua revistă română*, găsim o scurtă dar incitantă intervenție în favoarea lui Dickens din partea lui G. Ibrăileanu în *Însemnări literare* din Iași. Ieșite din condeiul lui Ibrăileanu, care încă în 1906 îl situase pe Dickens printre „artiștii luptători“, aceasta comportă o semnificație deosebită [46]. Accentul principal e pus pe nevoia de a restabili imaginea lui Dickens care a suferit din cauza unor esteticieni. Ibrăileanu reafirmă atitudinea exprimată anterior de Maiorescu și Gherea față de opera scriitorului englez. El face aceasta din noua perspectivă pe care evenimente mai recente, precum Revoluția Socialistă din Octombrie în Rusia, o dădeau discuțiilor literare și arată că Dickens s-a bucurat de o mare popularitate în rîndul intelectualilor cu vederi democratice și profund uma-

niste : „În ultimul timp, Dickens începuse să fie tratat, în unele cercuri europene, cu oarecare răceală și chiar cu oarecare dispreț“, scrie Ibrăileanu. „Viața debordantă din opera sa, exprimarea francă a atitudinii sale, democratismul său, stilul său direct și uneori familiar, nu corespundeau cu pretențiile «modernîștilor» din ultima vreme“ [47]. Ibrăileanu sesiza în opera lui Dickens geniul creator și o inimă mare, însușirea rară a scriitorului de a fi în același timp „un scriitor mare și un revoluționar“. Prin aceste cuvinte se dădea un răspuns celor care exprimaseră rezerve despre arta lui Dickens. Ibrăileanu nu ezita să-l caracterizeze pe romancierul englez ca un mare artist al condeiului și ca un scriitor cu vederi democratice, cele două laturi fiind privite ca inseparabile. Pentru Ibrăileanu, Dickens a fost marele artist umanist și revoluționar. „Se poate spune că dintre toți marii scriitori ai Europei, numai marele romancier englez a exprimat acea ideologie care formează substratul tuturor mișcărilor de regenerare și redeșteptare de pe continent și de aiurea, din secolul al XIX-lea. Prin chipul cum zugrăvește conflictele sociale, cum ridiculizează clasele de sus, netrebnicia, cruzimea și ipocrizia lor, prin chipul cum scoate la iveală fondul viu și sănătos al celor de jos, prin critica nemiloasă a tuturor instituțiilor învechite și nedrepte, prin sufletul generos al justițiarului, care străbate fiecare pagină, opera a făcut, a schimbat mai mult decît un partid reformist sau chiar subversiv.“ [48] Idealurile sociale și estetice a două secole sînt astfel legate și baza pentru continua contemporaneitate a operei lui Dickens este afirmată. Va fi posibil de-acum înainte să se distingă în critica dickensiană din România această atitudine față de Dickens, manifestată la început de Gherea și Ibrăileanu, de a-l considera un scriitor cu o artă autentică și un mesaj umanist. Dar în timp ce criticii cu discernămînt ca Gherea și Ibrăileanu vedeau aceste două laturi ale creației dickensiene ca indivizibile, alți critici vorbeau despre Dickens ca despre un luptător pentru dreptate socială, care însă nu era și artist sau, dimpotrivă, îl apreciau ca un scriitor excelent dar cu „limite“ în concepția socială. Caracterul modern al operei dickensiene este fără echivoc exprimat de Ibrăileanu

în cuvintele : „Acum cînd lumea veche se clatină, cînd mulțimea anonimă, simpatică lui, se ridică ca un val, nici un scriitor nu poate fi atît de modern ca acest prieten genial al celor umiliți și ofensați“ [49]. Cele spuse de Ibrăileanu despre Dickens au fost, după opinia lui Dan Grigorescu, „poate că cele mai frumoase cuvinte despre Dickens rostite în literatura noastră dinainte de eliberare“ [50].

La începutul acestui secol, numele lui Dickens era legat de un număr de studii comparatiste. Un prim loc printre acestea ocupă lucrarea lui Ion Botez întitulată *Aspecte din civilizația engleză*, unde într-un studiu, *Literatura engleză și continentală*, comparatistul român discuta chestiunea influențelor dintre literaturi, convins că „originalitatea unei literaturi nu exclude ideea împrumuturilor ei de la altele. Nici o literatură mare, modernă, nu a ajuns la maturitate decît după nenumărate influențe străine, și cu toate acestea fiecare își are originalitatea și fizionomia ei bine definită“ [51]. Referindu-se la popularitatea scriitorilor englezi în alte țări, la influența lor asupra diferitelor literaturi naționale, I. Botez arăta că „Shakespeare este cel mai răspîndit scriitor dramatic în Germania, iar Shelley și Keats, Dickens, Thackeray, George Eliot, Carlyle, Ruskin continuă să trăiască afară de Anglia, oriunde este un gust și o tradiție literară“ [52]. Aceasta constituia în același timp o invitație de a-i traduce pe scriitorii amintiți. În altă parte, recenzînd lucrarea lui Chesterton, *English Literature in the Victorian Age (Literatura engleză în epoca victoriană)*, autorul scria că numele lui Chesterton „e cunoscut pe continent de la studiul lui asupra lui Dickens, volum care a văzut a șaptea ediție în Anglia, iar la noi a străbătut în traducere franceză“ [53]. În recenzia sa, I. Botez acordă mai multă atenție modului în care Chesterton îl vede pe Dickens și comparației dintre Dickens și Thackeray : „D. Chesterton nu contestă faptul că simpatia lui Dickens pentru acei care sufăr, singură, n-ar fi făcut din el un scriitor, dar fără această simpatie, spune autorul, Dickens n-ar fi fost un scriitor ca Dickens și, posibil, n-ar fi fost deloc scriitor. Pentru d. Chesterton,

fixarea atitudinii scriitorului față de epoca lui e punctul cel mai important în caracterizarea individualității sale ca scriitor“ [54]. I. Botez parafrazează mai ales ceea ce găsește reprezentativ pentru judecata critică a lui Chesterton în legătură cu Dickens, dar este semnificativ ce detașează pentru reliefare comparatistul român. Se pare că el a ales tocmai acele pasaje care corespund cu propriile sale idei critice despre Dickens din această carte, idei ce „interesează adînc, produc plăcere pînă la deliciu, luminează și înalță demnitatea omenească.“ Scriind despre rolul literaturii engleze în lume și despre influența ei asupra literaturii noastre într-un studiu intitulat *Priviri asupra limbii și literaturii poporului englez,* I. Botez, unul dintre primii noștri shakespearologi, făcea observația pertinentă că „literatura engleză apare ca una din cele mai specifice și mai bogate contribuții pe care poporul englez o aduce la cultura omenirii, întipărind urmele sale în toate țările unde ea a putut pătrunde în sufletul omului“ [55]. Autorul explică în același timp influența indirectă pe care literatura engleză a avut-o în spațiul românesc : „Literatura engleză a început influența ei asupra literaturii noastre prin intermediul literaturii franceze care pe la mijlocul veacului trecut implica organic exercitarea unei influențe de *second hand* a literaturii engleze“ [56]. Folosind informațiile furnizate de studiul lui Baldensperger despre legăturile dintre literaturile Franței și Angliei, I. Botez arată în ce măsură au existat curente contrarii și cum cîtva timp literatura engleză a fost mai populară decît literatura națională.

Punctele de tangeță dintre literatura română și cea engleză nu au fost încă identificate și clarificate, însă fără îndoială un studiu comparativ ar releva, după opinia Adrianei Iliescu, existența a numeroase elemente de legătură între „romanul sensibil englez“ și romanul românesc de început și între acestea tema „educării moravurilor“ ar ocupa „un loc principal“ [57].

O contribuție importantă la cunoașterea civilizației de peste Canalul Mînecii a fost și volumul *Anglia și poporul englez,* al cărui coordonator a fost Nicolae Iorga. Titlul volumului, care cuprinde patru texte, a fost dat

de conferința lui Iorga, inclusă aici. Referindu-se în această conferință la literatura Angliei moderne, Iorga vorbea de măreția literaturii care a dat cea mai bună prezentare a vieții contemporane în romanele engleze ale lui Dickens și Thackeray [58]. Citarea lui Dickens e semnificativă, căci Iorga a fost una din acele personalități care au manifestat în mod constant interes și admirație față de marele scriitor. În literatura engleză el a putut distinge o atmosferă de sobrietate, un sentiment profund și durabil, atenția față de componentele morale și afective ale vieții. El însuși a fost un sentimental, care admira cu deosebire doi scriitori victorieni : pe Dickens și pe Tennyson. Ideile sale despre literatura engleză sînt răspîndite în multe scrieri, de la *Istoria literaturilor romanice* pînă la articolul *Cetind pe Dickens* discutat mai sus. Referințele sale la această literatură nu sînt simple frînturi de informație ușor de întrunit la un om de cultură. După cum rezultă din studiile sale *Ce datorăm cărții engleze, Lord Alfred Tennyson* și *Cetind pe Dickens,* literatura engleză în general și mai cu seamă anumiți scriitori erau pentru el un punct de plecare, o normă de comparație. Chiar și atunci cînd se referea la alte spații de cultură, ca în *Literatura franceză în traduceri,* Iorga făcea frecvente trimiteri la literatura engleză. Cunoscător al limbii respective, el putea vorbi cu autoritate despre traduceri, ca și despre reflexele societății britanice în literatură. În *Ce datorăm cărții engleze,* de pildă, întîlnim comentarii valoroase despre receptarea literaturii engleze prin traduceri și observații despre Dickens, unele privind chiar aspecte esențiale ale artei sale. Să reținem pe aceea că Dickens, de la care Nicolae Gane a împrumutat ideea pentru *Hatmanul Baltag,* e un admirabil narator de detalii, structurate într-o mare poveste, capabilă să evoce viața unei întregi societăți. Această metodă el o compară cu aceea a romancierilor francezi care selectează un număr de fapte, cărora le conferă apoi o desfășurare logică. Numind-o „realism cu tușe mici“ [59] exegetul remarcă în același timp că, potrivit metodei lui Dickens, numeroasele detalii ce compun existența cotidiană sînt prinse și fixate cu mare

obiectivitate, ceea ce face să putem vedea o întreagă lume mișunînd în operă.

În altă parte Iorga analiza rolul pe care mari poeți, ca Byron și Shelley, l-au jucat în formarea unor romancieri ca Dickens și George Eliot. Într-un studiu închinat lui Creangă, glosînd asupra umorului, Iorga scria că acest dar poate fi înnăscut sau poate fi adoptat ca un mijloc estetic : „În cazul din urmă, avem acel rîs silit în care parcă răsună plînsetul ce se întîlnește așa de des în scrierile humoriștilor englezi, începînd cu Addison și sfîrșind cu romancierul realist Dickens“ [60]. Evident, lui Iorga, care-l citise pe Dickens în traduceri franceze, umorul dickensian îi apărea mai degrabă ca o scădere. În schimb, criticul român savura satira din romanele lui Dickens. Pentru Iorga opera lui Dickens constituia o oglindă a societății. Criticul remarca încă din 1891 că „Dickens a fixat pentru totdeauna, cu condeiul său exagerator și amar de satiric, figura puțin simpatică a burghezului modern din Anglia, ființă pozitivă și rece, al cărei creier socoate și a cărei inimă sună“ [61].

Reputatul anglist Marcu Beza este autorul cîtorva studii valoroase despre contactele culturale româno-engleze. El nota în *Romanul englez contimporan* că de la publicarea *Pamelei* de Richardson și pînă tîrziu după Dickens „o vădită preocupare socială insuflă scrisul ficțiunii engleze“ [62], cei mai mulți scriitori dorind să fie călăuzitori morali. În însemnările sale de literat scrise în urma unei vizite mai îndelungate în Anglia, își consemnase impresiile de la mormîntul lui Dickens din Westminster Abbey, „panteonul Angliei“. Alături de nenumărate coroane de flori, el văzuse lîngă mormînt și un bilețel pus de o femeie. Aceasta își exprima recunoștința față de Dickens, scriind printre altele : „...nu numai că ai fost lumină pentru mine, dar că lumină ai fost în casa noastră ani de zile“. Reflectînd la aceste cuvinte, Marcu Beza consemna semnificația lui Dickens pentru milioane de cititori, mai ales pentru sărmani și necăjiți, în a căror viață „a adus bucurie și mîngîiere, i-a făcut să rîdă și adesea și să plîngă — lacrimi din acelea care înnobilează, care deșteaptă sentimente frumoase“ [63]. Recunoscîndu-i lui Dickens calitățile acestea prin care

și-a cîștigat, cum puțini scriitori au reușit, „simpatia și dragostea cititorilor", Marcu Beza găsește umorul dickensian „mai prejos față de cel al lui Thackeray" [64]. Dintre trăsăturile artei lui Dickens Marcu Beza mai menționează caricaturalul și pornirea lui spre farsă.

Un alt mare anglist al nostru din perioada interbelică, Dragoș Protopopescu, fără a fi publicat vreun studiu special despre Dickens, a făcut unele referiri critice la opera acestuia în cursul său despre romanul englez ținut la Universitatea din București, unde a fost profesor. Considerînd că Dickens nu s-a ridicat la proporții balzaciene, cu toate că este și el „un mare exuberant", Dragoș Protopopescu accentuează asupra fantasmagoricului și caricaturalului dickensian care sînt „urmele sufletului lui Dickens la suprafața romanelor sale ; sînt farmecul inedit și imponderabilul de atmosferă" [65] fără de care opera sa rămîne neînțeleasă. Cursul îl prezintă pe Dickens ca fiind poate cel mai sonor dintre romancierii englezi, care rîde cu Pickwick și Sam Weller, protestează cu Micawber și se tînguie cu sărmanii lui năpăstuiți. După opinia lui Dragoș Protopopescu vocea lui Dickens „nu aduce pînă la noi greutatea durerii, scriitorul estompează mizeriile condiției umane, le canalizează acustic, le face suportabile" [66].

Într-o trecere în revistă a romanului francez, Const. Șăineanu realizează o comparație interesantă între Dickens și Balzac, sau, mai precis între tipurile de avari create de cei doi scriitori. Șăineanu ia pentru comparație pe Grandet al lui Balzac, pe Harpagon al lui Molière și pe Scrooge al lui Dickens. Deosebirea esențială, după opinia lui C. Șăineanu, se află în deznodămînt, care la Molière și Dickens este comic și ideal : în opera primului manifestîndu-se printr-o înțelegere bănească ex-machina, iar în a lui Dickens sub formă de vis. Acest deznodămînt „contribuie a ni-i face simpatici cu toată grozăvia patimei care-i stăpînește. Altminteri, sfîrșitul acestor opere ar fi fost tot atît de trist ca și sfîrșitul romanului *Eugenie Grandet*" [67].

În perioada interbelică, multe din confruntările tradiționale au fost din nou evidențiate, căpătînd o vigoare fără precedent în cultura națională. Conștiente de peri-

colul dictaturii fasciste și de alte procese grave care evoluau foarte rapid și în diverse forme, redacțiile periodicelor de stînga au acționat după cea mai bună tradiție a criticii militante, promovînd acțiuni pentru apărarea valorilor periclitate, militînd ca principiile estetice să fie revizuite. Revistele strîns legate de mișcarea socialistă și democrată au publicat majoritatea articolelor și recenziilor despre Dickens : *Viața românească, Cuvîntul liber, Reporter, Adevărul literar și artistic, Azi* etc., ceea ce constituie un fapt deosebit de semnificativ.

Confruntată cu necesitatea de a respinge acele teorii sociale și estetice care dăunau progresului, *Viața românească* a publicat între anii 1920 și 1933, sub conducerea lui Ibrăileanu, numeroase dezbateri asupra normelor „democratice și antidecadente" ce trebuiau urmate. Militînd împotriva criticii exclusiv estetice, Ibrăileanu și alți critici ai *Vieții românești* — M. Ralea în mod deosebit — au recomandat completarea criteriilor estetice cu fapte și date din viață, pentru că, susțineau ei, o analiză științifică a factorului estetic, capabil să confere specificitate artei, nu se poate lipsi de rezultatele și de ajutorul altor discipline.

Prin publicarea de recenzii, cronici și studii în legătură cu Charles Dickens, *Viața românească* a asigurat, cu destulă ritmicitate, o informare a cititorilor săi asupra valorilor estetico-literare și etico-morale din opera sa. Datorită prestigiului de care se bucura, revista a avut un rol de seamă în formarea unui public pentru literatură bună. La aceasta se referea și G. Ibrăileanu cînd consemna serviciul făcut de *Viața românească* literaturii noastre, scriind printre altele că „am ținut publicul în curent cu mișcarea literară și de idei din străinătate și am dat astfel scriitorilor un public mai cunoscător, mai competent" [68].

Un studiu amplu [69] despre romanele dickensiene a fost publicat în *Viața românească* (1922). Întitulat *Cetind pe Dickens* și semnat de Paul Rareș, acest studiu nu-și are stabilită definitiv paternitatea, fiindcă „Paul Rareș" e un pseudonim care nu a putut fi încă atribuit cu certitudine unui critic al timpului. După I. Crețu [70], acesta ar fi un pseudonim folosit de Ibrăileanu, punct de vedere contrazis

de Al. Piru [71], care îl atribuie lui N. Profiri, un alt critic al *Vieții românești*. Deși ambele demonstrații se bazează pe mărturii indirecte, conținutul studiului pare să confirme punctul de vedere exprimat de Al. Piru. Dacă este adevărat, așa cum argumentează I. Crețu, că prima frază din *Cetind pe Dickens* ne amintește de celălalt articol al lui Ibrăileanu, care-l apăra pe autorul englez de atacurile modernîștilor, în continuare nu ni se mai creionează un scriitor revoluționar, ci unul avînd drept caracteristică dominantă bunătatea, romancierul englez urmînd cu încăpățînare o modă mai veche și zugrăvind lumea cu naivitate de pe poziția unei moralități simple și binecunoscute, care i se potrivește de minune omului de rînd. După asemenea observații introductive și după o scurtă prezentare a biografiei lui Dickens, Paul Rareș se apropie mai mult de „lumea lui Dickens".

Ceea ce Paul Rareș reproșa romanelor lui Dickens — exceptînd *Timpuri grele* — este compoziția. El aprecia în chip deosebit povestiri ca *Un colind de Crăciun (A Christmas Carol)* și *Greierul casei (The Cricket on the Hearth),* ultima părîndu-i-se „mai complexă, mai profundă psihologicește, mai fină și cu mai multă poezie". Considerînd că Dickens-omul a fost „un suflet excelent și o inimă mare" iar Dickens-scriitorul „un geniu prin creațiile sale realiste", Paul Rareș conchidea că „procedînd cu marile simplicități ale vieții, el poate fi cel mai bun educator sufletesc". Și repeta cuvintele prin care Faguet declarase că ceea ce l-a mișcat cel mai mult la Michelet este pasiunea de a plînge și de a iubi, apreciind că nu e ridicol să declari că, citindu-l pe Dickens, sufletul se purifică, se înalță, devine mai blînd și mai bun.

Ocupîndu-se de personajele lui Dickens — creații independente, pline de viață, cu un destin la care participă deopotrivă caracterul și mediul, cu fizionomii și ciudățenii personale — Paul Rareș insista asupra puterii de observație a scriitorului, relevîndu-i talentul capabil să insufle viață locurilor și obiectelor. În privința tipologiei sociale și morale a personajelor, criticul făcea observația, mai ales pe baza romanelor tîrzii, că „nu este complet adevărat ce se spune obișnuit despre Dickens, că el ar vedea un grăunte de aur în sufletul oricărui muritor" [72].

Căci printre personajele dickensiene se află și „criminali, bestii, vulcani de răutate, cu sufletul de o întunecime înfricoșătoare". Iar în romanele din urmă, Dickens arată „cum pasiunile vijelioase formează întreaga fatalitate a multor vieți : răzbunarea biblică a mamei lui Clennam *(Mica Dorrit)* și, caz unic la Dickens, iubirea pasionată pînă la crimă din sufletul strîmt și violent al unui institutor (Bradley din *Amicul comun*)" [73].

Un comentator se ocupa în *Adevărul literar și artistic* (1926) de Charles Dickens ca de „una din cele mai pure glorii literare ale secolului al 19-lea". Sînt pasaje ce proclamă fără echivoc geniul dickensian, cu bune caracterizări în ce privește opera, dar care nu transmit totuși o imagine clară și convingătoare despre scriitor. Autorul recunoaște în Dickens pe unul din cei mai mari binefăcători ai omenirii, un apărător al celor nevoiași, romanele sale fiind opere cu o marcată tendință socială, în conformitate cu finalitatea pe care marele scriitor o atribuie artei. Însă Dickens a transfigurat, a idealizat, căci nu era un simplu „realist" în zugrăvirea oamenilor și destinelor. Idealizînd, el nu a reușit decît rareori să creeze tipuri sau personaje veridice, opera lui e, în genere, sentimentală și melodramatică. Autorul acestor aprecieri îl recunoaște pe Dickens ca realist în zugrăvirea împrejurărilor, a mediului, dar nu și a oamenilor și destinelor, conchizînd că „adevărul uitat de Dickens" poate fi găsit la alți scriitori contemporani. Caracteristic pentru acest articol e faptul că, în aceeași frază chiar, aprecierile pozitive sînt treptat diminuate : „Dickens ținea să le procure atîta plăcere cît îi sta în putință, de aceea le oferea [cititorilor — n.n.] numai ce cereau și aceasta nu era adevărul, ci frumoasa aparență, frumoasa iluzie" [74]. Dar, pentru că Dickens a scris cu inima, i-a cîștigat pe oameni, fiind unul din cei mai mari binefăcători ai umanității, căci „mai multă bucurie și veselie decît el nu a răspîndit nimeni, și nici un altul nu a lucrat cu mai mult succes în slujba iubirii". Romanelor lui Dickens nu li se acordă statutul de romane de familie sau de moravuri, pentru că „exagerarea în ele e atît de mare, încît ca tablouri de moravuri li se poate acorda numai o valoare condiționată", în schimb Dickens poate fi considerat „unul din cei mai

mari umoriști ai literaturii universale — umor înțeles ca o însușire izvorînd din cea mai bogată plinătate a inimii“ [75].

În afară de *Charles Dickens* (1906) a lui G. K. Chesterton, care va fi obiectul unor comentarii la noi mai ales după publicarea traducerii românești în 1970, trebuie să menționăm lucrarea lui Stefan Zweig, *Drei Meister : Balzac, Dickens, Dostoievski* (1920), care, pe lîngă ecourile în presa noastră literară, a fost tradusă și în română de Eugen Relgis în 1937. Recenzînd, în 1927, versiunea franceză a acestei cărți apărută în acel an, Mihai Ralea [76] semnala pentru cititorii *Vieții românești* unele caracterizări ale celor trei scriitori făcute de Zweig. Balzac, Dickens și Dostoievski erau apreciați de scriitorul austriac ca singurii romancieri ai secolului al XIX-lea care sînt tipuri ce se întregesc unul pe altul și care întrunesc calitățile cerute romancierului, aceluia care dă lumii o expresie epică. O scurtă recenzie [77] în *Adevărul literar și artistic* scrisă de Eugen Relgis semnala, de asemenea, apariția versiunii franceze și reproducea unele idei din carte.

Lucrarea lui Stefan Zweig a fost tradusă în „toate limbile continentale principale“, arată Ada Nisbet. Apreciind că deși Zweig subliniază triumful romancierului ca umorist și geniu vizual, Ada Nisbet este de părere că „analiza prea simplificată a lui Dickens-omul ca un tipic Biedermeier în concordanță cu tonul de automulțumire al epocii sale a avut o influență neașteptată și în general nefericită asupra criticii de mai tîrziu“ [78]. Cine citește cartea își va da seama că, într-adevăr, multe din opiniile lui Stefan Zweig au circulat în epocă, și nu întotdeauna în favoarea lui Dickens. Recenzia apărută în *Adevărul literar și artistic*, de exemplu, reproduce o idee a lui Zweig că Dickens este „singurul mare poet ale cărui vederi intime coincid pe de-a-ntregul cu nevoile intelectuale ale epocii“ dar că el este „prizonierul gustului comun“.

Totuși, traducerea de către Relgis a lucrării lui St. Zweig *Trei maeștri* a contribuit la o mai bună înțelegere a lui Dickens de către publicul românesc. Această lucrare, prin studiul despre Dickens, a oferit pentru prima dată în limba română o evaluare critică mai am-

plă a creației scriitorului englez. Nu este exclus ca ea să fi determinat în anumite cercuri un interes mai mare pentru traduceri din opera sa. În cartea lui Zweig se putea citi : „Idila e nemuritoare, pentru că ea e bucuria vieții ; ea revine, ca și cerul albastru ce reapare după nori de furtună, ca și eterna seninătate și voioșie a vieții, după toate crizele și zdruncinările sufletului. Și tot astfel, Dickens va reveni totdeauna din uitarea sa, cînd oamenii vor fi dornici de bucurie și voie bună, și cînd, istoviți de tragice încordări și hărțuieli ale pasiunilor, ei vor dori să asculte muzica subtilă, plină de vrajă, a poeziei care se desprinde și din lucrurile cele mai șterse și mai umile“ [79].

Fagin și Leiba Zibal este titlul unui articol din *Adevărul literar și artistic,* semnat de G. B. Comparația între cele două personaje se face aici cu gîndul de a arăta că plăsmuirea unui personaj ca Fagin de către Dickens nu poate și nu trebuie să fie atribuită vreunor sentimente antisemite : „Găsim în celebrul roman *Oliver Twist* o figură de evreu bătrîn, slab, cu părul roșu și cu nasul coroiat, cu ochi de pasăre de pradă, sordid, odios. Numele lui e Fagin. Acest Fagin este un profund scelerat. Să nu deduceți însă că marele și generosul Dickens a avut într-însul cea mai ușoară urmă de antisemitism. În alte romane ale lui figurează alți evrei, virtuoși și demni, căci Charles Dickens ca orice spirit independent și larg știe că evreii, ca și celelalte neamuri din omenire, își au canaliile, scelerații și oamenii lor cinstiți“ [80]. Într-adevăr, departe de a avea sentimente antisemite, Dickens a fost un apărător și un prieten al poporului evreu. După cum aflăm din biografia sa scrisă de Edgar Johnson, într-o scrisoare către Eliza Davis el și-a explicat atitudinea : „Am numai sentimente prietenești față de evrei. Totdeauna îi vorbesc de bine, atît în public cît și în particular, și aduc mărturia mea (așa cum mi-o dictează conștiința) privind perfecta lor bună credință în relațiile pe care le-am avut vreodată cu ei“ [81]. Înțelegem astfel de ce Dickens a fost atît de tulburat de interpretarea pe care anumiți critici au dat-o prezenței lui Fagin ca personificare a sceleratului în *Oliver Twist.* O replică era necesară. Poate tocmai de aceea în penul-

timul său roman, *Prietenul nostru comun,* găsim un grup de personaje evreiești, cel mai remarcabil fiind Riah, un om bun și onest, care devine victima unui cămătar creștin. Lizzie Hexam, una din eroinele romanului, află, la ananghie, ajutor și înțelegere în comunitatea evreiască, unde e tratată cu căldură și generozitate. Atît în scrisoarea către Eliza Davis cît și în mărturisirea făcută ca oaspete al unui așezămînt școlar (Westminster Jewish Free School), el și-a precizat atitudinea față de evrei. Fagin apare deci ca un caz neobișnuit, ca și acel Leiba Zibal portretizat de Caragiale. De unde concluzia exegetului : „Nu din antisemitism, așadar, a ales autorul lui *Oliver Twist* pe Fagin al lui, ci din aceleași pricini psihologice care l-au îndemnat pe Caragiale să aleagă în *Făclia de Paști* pe Leiba Zibal... Ca și Leiba Zibal al lui Caragiale, eroul romancierului englez se află sub amenințarea unei morți sigure, violente, apropiate [...] Autorul englez și autorul român studiază aici, prin metode diferite, zbuciumul unor organisme uzate, tensiunea îngrozitoare a nervilor lor, punctul de hotar între luciditate și demență, cînd nervii prea întinși se rup ca niște coarde de oțel“ [82]. Deși se pot constata unele nepotriviri în această paralelă, mai ales în ce privește motivația celor două personaje, aspectele alese pentru dezbatere sînt adecvate. Printre puținele comparații între scriitori români și Dickens, cea semnată în *Adevărul literar și artistic* merită atenție.

Societatea „Astra“, înființată la Sibiu, obișnuia să organizeze conferințe publice. La una din acestea, Horia Petra-Petrescu a vorbit despre *Mila și compătimirea socială în literatură* [83]. Scriitorii au fost grupați după atitudinea lor față de această temă : parnasieni, insensibili la milă ; adversari vădiți ai milei ; sceptici ; comunicativi : propagatori ai milei sociale și în cele din urmă combativii. Ultima subgrupă era împărțită în patru categorii : combativi cu glas de trîmbiță (Björnson, Walt Whitman), combativi dojenitori (Tolstoi, Romain Rolland, Coșbuc), combativi mai temperați (Dostoievski, Dickens) și, în sfîrșit, cei cu un surîs amar pe buze care totuși nu se resemnează („de talia lui Brătescu-Voinești“). Autorul acestor clasificări se întreba : „Cum «luptăm»

în ziua de azi împotriva răului, care s-a răspîndit ca o pecingine spurcată ?“ și recomandă cititorilor numele scriitorilor care au susținut prin operele lor mila și compătimirea socială. Din literatura engleză erau menționați Scott, Dickens, Ruskin, Carlyle și Wells.

Vasile V. Georgescu, publicist din constelația *Vieții românești*, s-a ocupat într-un scurt studiu de scopul romanului, cu aprecieri asupra contribuției lui Dickens la dezvoltarea acestui gen literar. Dickens, observa criticul, a posedat ca nimeni altul intuiția omului de rînd, simțind că acesta întrunește în el calități ce-l fac demn de interesul literaturii. Marele scriitor avea certitudinea sufletească a tragicului uman care îndeobște este de o calitate superioară celui al individului izolat. „Tragicul omului de rînd ține de destin, împrumutînd astfel perspectiva imensă a eternității.“ [84] În spiritul revistei care găzduia acest comentariu, autorul insistă asupra valorii elementului colectiv în istorie, considerînd că istoria e opera maselor populare, a căror viață „prezintă un material imens de inspirație literară, ceea ce au înțeles mai ales romancierii ruși și englezi“ [85].

După cum am văzut pînă acum, realismul și umanismul artei lui Dickens au fost cel mai mult în atenția comentatorilor. Aceștia s-au oprit asupra artei lui Dickens îndeosebi din dorința de a desprinde din ea acele elemente care i-au permis cel mai bine scriitorului să surprindă realitatea. Tendința va continua, cu unele nuanțări privind trăsăturile artei lui Dickens.

Vera Panfil [86], de exemplu, oferea unele informații biobibliografice despre Dickens, pentru ca apoi să-l aprecieze pentru romanele „de un realism zguduitor“ [86], criticînd însă modul în care Dickens a înfățișat chestiunile privitoare la dragoste și căsnicie.

Charles Dickens, scriitor realist și romantic în același timp, cel ale cărui romane sînt ca niște epopei și care creează figuri mitologice a fost evocat de Silvian Iosifescu în contextul evenimentelor ce împingeau țara noastră pe calea fascismului și a misticii naționaliste, fenomene împotriva cărora s-au ridicat cu curaj intelectualii comuniști și democrați. Era „epoca paradoxală“

în care trebuiau „demonstrate, susținute din nou și apărate toate adevărurile primare, toate normele etice generale umane“ [87]. Dickens apărea, în atenția tinerimii intelectuale, ca un exemplu de scriitor care s-a opus iraționalismului, variatelor forme de frustrare a individului și a colectivităților organice. Sub acest unghi S. Iosifescu recomanda romanele *Documentele postume ale clubului Pickwick, David Copperfield* și *Casa umbrelor* care sînt „monumente de vervă creatoare, echilibru și umor, sensibilitate și fantezie“ [88]. Desigur, criticul exagerează calitățile satirice ale *Documentelor postume...* atunci cînd afirmă că acest roman oferă „satira completă a întregii alcătuiri sociale engleze de la începutul secolului al nouăsprezecelea“ [89]. În schimb, caracterizează foarte adecvat personajul principal din care „Dickens a intenționat la început să facă o marionetă ridicolă, dar pe care l-a transformat apoi într-un fel de Don Quijote, naiv dar foarte uman. Pickwick vine în atingere în peregrinările sale cu toate instituțiile vremii în descrierea cărora el folosește ironia, uneori indulgentă dar alteori tăioasă și nimicitoare.“

La fel ca în articolul Verei Panfil, găsim și aici atitudinea criticului modern față de opera lui Dickens. S. Iosifescu sesiza „unele lucruri nepotrivite cu mentalitatea și gustul actual“, referindu-se îndeosebi la construcția romanelor : povestiri interpolate, lungimi, artificialități și acel optimism cu care se încheie aproape uniform toate romanele sale, ceea ce, spune el, „ne pare astăzi cel puțin naiv“. Toate acestea însă ar fi „lipsuri mărunte care se pierd în măreția operei“. Obiecțiile aduse romanelor dickensiene sînt bine fondate deși nu pot fi generalizate la întreaga operă căci povestiri interpolate există numai în două romane *(Documentele postume...* și *Nicholas Nickleby),* iar artificialitatea nu caracterizează decît tot unele romane de început. Preferința lui Silvian Iosifescu se îndreaptă spre *Documentele postume...* și *David Copperfield* pentru că „în vremuri tulburi ca ale noastre, e necesară uneori transpunerea într-o lume plină de un farmec inefabil, ca cea din *Pickwick* sau *David Copperfield*“ [90]. Este de obser-

vat că numai acestea erau romanele disponibile, atunci, în traducere românească.

Ultimele articole comentate, scrise cu ocazia aniversării a 125 de ani de la moartea lui Dickens, nu sînt doar note ocazionale. O spune chiar Silvian Iosifescu, subliniind că „umoristul și satiricul neîntrecut merită mai mult decît o banală pomenire, decît cîteva rînduri de locuri comune". Într-adevăr, comentînd opera lui Dickens, S. Iosifescu a surprins trăsăturile acesteia, trăsături ce îngăduie concluzia că nu avem de a face cu unul dintre acei scriitori ai copilăriei, între care se numără Contesa de Ségur și Daniel Defoe. Făcînd constatarea că Dickens este „puțin cunoscut la noi" și că cei care îl cunosc „mai mult din auzite" păstrează o imagine deformată, dedusă din lectura în copilărie a lui *David Copperfield*, Silvian Iosifescu recomandă recitirea autorului englez la vîrsta adultă, pentru a-i aprecia cu adevărat valoarea întrucît „operele sale, reunind sub forma maximă, toate calitățile epocii victoriene, sînt expresia uneia din personalitățile creatoare cele mai bogate pe care le cunoaște literatura". I se relevă lui Dickens darul de a da viață personajelor, inclusiv celor secundare.

Arta de umorist a scriitorului constituie calitatea sa de seamă, „domeniul în care n-a fost întrecut". Aceasta se îngemănează cu „o fantezie plină de neprevăzut" și cu o vioiciune pusă în slujba unei sensibilități ce vibrează oricînd pentru „cei umili și nedreptățiți". Dickens este un scriitor în a cărui operă „chestiunea socială e pretutindeni prezentă", lucru oarecum firesc, deoarece creația lui se plasează „într-o vreme de rapidă dezvoltare a capitalismului în Anglia", dezvoltare ce aduce cu sine, drept „corolare obișnuite, criza, șomajul, pauperismul", tocmai acele aspecte zugrăvite de către Dickens cu răsunet imens, căci au contribuit la modificări de opinie cu repercusiuni imediate în viața socială. Pe lîngă toate aceste calități, încheie criticul, „opera lui Dickens are în plus avantajul că dă cititorului o lecție de înaltă umanitate, de caldă iubire de oameni" [91].

În *Charles Dickens și lumea sa* Despina Ghidionescu evoca și activitatea literară a lui Dickens, observînd că scriitorul s-a ocupat de viața claselor de jos și mijlocii,

dar că cea mai importantă contribuție a sa rămîne faptul că pentru prima dată copiii au devenit personaje principale în roman. Spre deosebire de alți comentatori din epocă, Despina Ghidionescu nu găsește la Dickens sarcasm și ironie, ci numai spirit satiric, la care s-ar adăuga umorul îngăduitor. Cum și-a putut păstra totuși Dickens această bună dispoziție? Întrebare legitimă, rămasă fără răspuns. Prețuit era scriitorul și pentru că a descoperit și evocat poetic Londra modernă, fiind „primul poet al claselor de jos și primul misionar al reformei sociale, care a pătruns în colibele sumbre ale marii metropole“ [92].

Aniversarea lui *Pickwick* a fost semnalată, în presa literară, în 1936 prin comentarii aplicate la acest prim roman dickensian. Într-un articol despre centenarul lui Samuel Pickwick, apărut în *Adevărul literar și artistic*, se dădeau informații despre împrejurările în care a fost creat romanul, reproducîndu-se un portret al d-lui Pickwick, realizat de Seymour, desenatorul cu care Dickens a colaborat la începutul carierei sale. Autorul articolului consideră acest roman ca „o satiră de ironie tăioasă la adresa palavragiilor, fanfaronilor, falșilor savanți și întregii tartuferii a societății din vremea sa“, observînd că ironiile scriitorului „se îndreptau împotriva avocaților, a judecătorilor nedrepți și, mai stăruitor, asupra închisorii pentru datornici“. Dintre personaje Mr. Samuel Pickwick apare descris ca „tip al burghezului de mijloc, limbut reformator și victimă în același timp a oamenilor și instituțiilor“; apoi Tracy Tupman, „veșnicul amorezat care ia foc în fiecare clipă ca o claie de paie uscate“; August Snodgrass, „poetul bandei, dulceagul cîntăreț al seninului cerului și al păsărelelor“; Nathaniel Winkle, „vînătorul plin de speranțe dar întotdeauna fără vînat“; Alfred Jingle este considerat „personajul cel mai comic [...], actorul ambulant, întotdeauna nemîncat, care-și reduce frazele la ultima lor expresie.“ Urmează un portret al lui Sam Weller „ștrengarul Londrei“, care în povestirea lui Dickens are totdeauna „rolul cel mai frumos“. În final se vorbește de evoluția sau lipsa de evoluție a acestor personaje, schimbarea cea mai semnificativă suportînd-o însuși domnul Pickwick,

care suferă „în partea din urmă a operei o lentă metamorfoză, gentlemanul caraghios și emfatic devine mai potolit și mai stăpînit, mai simpatic decît oricînd“ [93].

Articole sporadice au continuat să apară în reviste și ziare pînă la izbucnirea ultimului război mondial. Într-un articol comemorativ (la șapte decenii de la moarte) apărut, în 1940, în ziarul *Azi*, Ion Pas invoca autoritatea lui Chesterton, critic cu judecata rece și cuvîntul corosiv, devenit însă liric la contactul cu opera dickensiană, de o extraordinară forță iradiantă, operă ce a sfîrșit prin a anula toate reticențele.

Informat despre pregătirile din Anglia pentru comemorarea lui Dickens, Ion Pas sublinia că ele erau făcute în ciuda situației beligerante în care se găsea Anglia: „Autorul lui *David Copperfield* și al *Aventurilor domnului Pickwick* are drept la omagiul tuturor oamenilor care găsesc în comemorarea scriitorului prilejul de a dovedi că nu au renunțat nici acum să creadă în virtuțile magice ale oamenirii“ [94]. În asemenea momente, evocarea bunătății omenești ce emană din paginile lui Dickens trebuia să aibă un efect salutar. Filozofia multor personaje din extraordinara paletă dickensiană putea fi rezumată prin mărturisirea: „dacă am făcut numai puțin bine, mă mîndresc că am făcut mult mai puțin rău.“ Este un eseu admirabil, închinat lui Dickens și valorilor etice pe care le-a apărat, un imn de slavă pentru scriitorul care a propovăduit dragostea și a luptat împotriva egoismului. Opera lui Dickens „a exercitat de-a lungul vremii o influență binefăcătoare“, opina comentatorul, punînd același mare preț pe realizarea ei literară ca și pe sensul ei moral. „Imn al iubirii, pledoarie pentru lepădarea de egoism, opera aceasta trebuie scoasă din raft pentru a reda oamenilor moneda pe care au pierdut-o și cu care își pot răscumpăra toate rătăcirile: omenia.“ Influența pozitivă a operei dickensiene nu s-ar putea înțelege fără considerarea deopotrivă a calităților ei estetice și a celor morale.

Cu aceste observații, ajungem la perioada contemporană a receptării critice a lui Dickens. Ar fi imposibil de trecut în revistă toate opiniile exprimate. Vom reține însă tendințele principale.

În această perioadă deschiderea spre valorile mari, consacrate, ale culturii universale este totală. Tudor Vianu, ctitorul comparatismului nostru contemporan, cum l-a numit Al. Dima, remarca fenomenul foarte pozitiv al angrenării intelectualului român în circuitul generos al culturii universale în primul deceniu postbelic [95]. Odată cu venirea păcii și a zorilor unei lumi noi pentru poporul român, care-și cucerise adevărata independență în august 1944, scriitori ca Charles Dickens erau îmbrățișați cu căldură. Aproape simbolic, primul articol dedicat lui Dickens în această perioadă și apărut în *Viața românească,* în 1945, îl declara pe Dickens, chiar din titlu „un scriitor al poporului" [96].

Împrejurările de după 1944 au creat climatul necesar pentru înflorirea literaturii și criticii literare. Promovarea valorilor perene din cultura universală în spiritul celor mai bune tradiții democratice și progresiste a devenit un element de program. Asimilarea marilor opere, odată cu difuzarea lor prin traducere, a presupus și asigurarea unei exegeze corespunzătoare în spiritul materialismului dialectic și istoric și al esteticii marxiste.

În ce-l privește pe Dickens, se înțelege că în această perioadă au fost reluate unele idei mai vechi relative la realismul scriitorului, dragostea sa pentru oamenii simpli, umorul și patosul, însă principala caracteristică o constituie îmbinarea diverselor metode critice, abordarea moralistă și sociologică făcînd treptat loc criticii structuraliste și chiar semiotice, acordîndu-se atenție în primul rînd artei scriitorului.

Deși la sfîrșitul deceniului al cincilea se întîlnesc unele ezitări privind modalitatea cea mai adecvată pentru discutarea artei lui Dickens, scriitorul a fost primit cu brațele deschise și criticii nu au ezitat să-i ratifice din nou grandoarea. Anii '50, fiind mai productivi în traduceri, au oferit destule ocazii de a se explica cititorului fiecare nou volum, în prefețe, în recenzii. S-au scris și unele articole comemorative. În afară de acestea, exegeza dickensiană a înregistrat o lucrare monografică și studii mai extinse. Se observă un interes crescînd pentru istoria receptării lui Dickens în România, precum și pentru calitatea traducerilor care apăreau. S-au

publicat bibliografii [97] de traduceri și de texte critice, ulterior corectate și completate cu date noi. Urmărindu-se soarta operei dickensiene în România în cadrul mai larg al relațiilor culturale româno-engleze, s-a realizat perspectiva istorică necesară pentru aprecierea traducerilor și exegezelor. O adevărată schimbare în comentarea moștenirii dickensiene s-a produs în ultimele decenii. Anglești și comparatiști din diferite generații s-au apropiat de opera lui Dickens pentru a oferi analize din perspective noi și interesante privind semnificația acestei opere în epoca noastră.

Una dintre chestiunile cele mai controversate și în această perioadă a fost metoda sau tehnica lui Dickens, criticii oscilînd între a-l numi realist sau romantic. Încă de la începutul ei, exegeza dickensiană a cunoscut această dilemă, etichetările variind de la aprecierea sa ca realist pînă la respingerea totală a clasificării lui ca atare. El a fost cînd realist, cînd romantic sau realist-romantic. „Tocmai pentru că întotdeauna fuzionează fantezia sa cu realismul, el salvează realismul de la deformarea sa burgheză (naturalismul) și ni se înfățișează ca un mare susținător al marii tradiții creatoare pe care triumful burgheziei a periclitat-o“ [98] — ceea ce pare să ne dea în cuvintele lui Lindsay cheia problemei. Realismul său nu poate fi disociat de celălalt element, puternic întrețesut în el : fantezia care îl salvează de naturalism. Prezența acestui element în arta lui Dickens a fost, o vreme, încă un motiv pentru criticarea sa de către școala naturalistă, pe cînd unii critici impresioniști l-au învinuit tocmai pentru motive opuse. Adesea, operele lui Dickens erau pe pămîntul nimănui, întîmpinate de critici cu ostilitate și neînțelegere.

Mai rezonabilă pare să fie tentativa de armonizare a pozițiilor opuse. Este, în mare, și punctul de vedere al criticilor români, care sînt de acord că Dickens este un scriitor deopotrivă realist și romantic. Într-o încercare de a-l încadra pe Dickens între aceste stiluri, citim : „Oricît de insuficient de clari și de precişi sînt acești doi termeni, remarcă G. H. Ford, romanele lui Dickens pot să ocupe fără dificultate un teren intermediar între romantism și realism“ [99]. Chiar dacă majo-

ritatea criticilor ar fi de acord cu acest punct de vedere, discuţiile nu sînt încheiate. Este adevărat că în timp ce unele din primele romane înclină mai evident spre starea romantică, nu există nici o îndoială că spre sfîrşitul vieţii sale interesul lui Dickens pentru realism era în creştere. Dickens însuşi şi-a dat seama că metoda sa era foarte departe de aceea a romancierilor realişti de la mijlocul veacului trecut şi a sesizat legătura dintre arta sa şi basmul popular. Îi displăcea orice formulă care se apropia de copierea vieţii, opunîndu-se totodată artei care părea să se izoleze prea mult de viaţă. George Gissing considera că Dickens avea „foarte puţine puncte de contact cu şcoala noastră de strictă veracitate, de realism, oricum am dori s-o numim", dar mai tîrziu el s-a explicat că „admiţînd limitele sale, acceptîndu-le chiar cu bucurie, el era totuşi stăpînit de un simţ al realităţii absolute pentru tot ceea ce zugrăvea. Dacă s-ar fi folosit cuvîntul, probabil că el s-ar fi intitulat realist" [100]. Rămîne, deci, să se precizeze ce fel de realist a fost Dickens, care, în opinia lui T. Vianu este unul din cei mai de seamă realişti englezi.

În cartea sa, *Realismul în literatură,* publicată în 1948, Nicolae Moraru îl include pe Dickens printre scriitorii realişti, găsind că pînă şi criticii care îi reproşează lui Dickens anumite lucruri nu-i puteau nega calitatea de a fi cunoscut realitatea [101].

Opera lui Dickens străbate o întreagă epocă a societăţii engleze şi evocă variatele conflicte şi tensiuni din sînul ei, autorul descoperind totodată disocierea şi înstrăinarea omului de semenii săi şi de propria-i esenţă. Reflectarea manifestărilor răului şi cruzimii, fricii, maniei şi vinovăţiei, a sentimentului copleşitor al singurătăţii în viaţă este caracteristica ultimelor sale romane. Dickens notează următoarele asupra personajului principal John Jasper din *Misterul lui Edwin Drood :* „Devotat în mod permanent în practicarea unei arte care-l punea într-o armonie formală, mecanică faţă de ceilalţi, care nu putea fi exercitată dacă nu s-ar fi aflat în cele mai bune relaţii formale, mecanice, cu ei, şi la unison, este ciudat să se observe că acest om nu era într-un acord spiritual sau nu comunica, în sfîrşit, cu nimeni

din lumea înconjurătoare". Mulţi spun că acesta este atît portretul lui Jasper cît şi al lui Dickens şi dacă acceptăm o asemenea idee, implicit imaginea noastră despre Dickens capătă noi dimensiuni, mult mai apropiate de realitate. Deşi a încercat, el nu a reuşit să se adapteze societăţii mercantile, a cărei esenţă inumană a intuit-o perfect.

Cunoscînd suferinţa din fragedă copilărie şi neputînd niciodată realiza o armonie deplină cu lumea din jur, Dickens a fost stăpînit toată viaţa de o perpetuă mînie şi s-a simţit solidar cu toţi cei ce sufereau şi nu se puteau bucura pe deplin de viaţă. Sînt cunoscute preocupările sale pentru soarta copiilor, în special a copiilor orfani. Lumea creată de el în anumite romane — mai ales în *David Copperfield* — este o lume plină de orfani, care caută mîngîierea unei mame şi protecţia unui tată, căldura căminului: „Să vezi lumea populată de orfani este în sine un comentariu asupra condiţiei umane, atît într-un context universal, cît şi într-unul social" — scrie G. H. Ford.

Refuzul scriitorilor secolului al XIX-lea de a accepta valorile propriei lor clase i-a transformat treptat în cronicari ai declinului acesteia. Ceea ce Proust avea să numească autocontemplare a fost în alte împrejurări exprimat prin termeni ca „realism critic" sau „realism romantic". Asemenea caracterizări i s-au făcut adesea şi operei dickensiene.

Monografia *Charles Dickens prieten al celor asupriţi* [102], scrisă de Vera Călin şi apărută în 1951, a fost o contribuţie majoră la receptarea critică a lui Dickens în ţara noastră. Operele lui Dickens sînt tratate ca documente de viaţă socială şi apreciera sau blamarea se rostesc în raport direct cu criteriul adevărului obiectiv, social şi istoric, oglindit în opera de artă. Aflăm din această primă şi singură monografie dickensiană românească ceva despre viaţa socială din Anglia victoriană, despre modul în care viaţa scriitorului a fost afectată de realităţile vremii. Capitolul privitor la conţinutul romanelor îi contrazice pe acei critici care ar fi încercat să creeze din vasta operă a lui Dickens imaginea unui scriitor senin şi fericit, care a iubit oamenii în general, fiind

un caricaturist și un autor de povești romantice încîntătoare, cu soluții finale confortabile. Unei asemenea imagini false, în monografie i se opune scriitorul realist și satiricul vehement al ordinii burgheze. Neînțelegînd pe deplin fenomenele vieții și îngrozit de o societate care refuză cele mai elementare drepturi legate de condiția umană, scriitorul se refugiază în trecut, o afirmație care se cere corectată. În romane ca *Dombey și fiul*, *Casa umbrelor*, *Timpuri grele*, *Mica Dorrit* și *Prietenul nostru comun* Dickens face anatomia societății contemporane cu el.

Că această monografie a avut un rol semnificativ în formarea unei anumite imagini despre romancierul și povestitorul englez rămîne un lucru neîndoielnic, pentru că ea a servit multor generații de cititori și îndeosebi elevilor și studenților ca una din puținele surse de informare despre autor în limba română. Credem chiar că deși sub aspectul exegezei această lucrare nu se ocupă în suficientă măsură de arta lui Dickens — doar arta portretului s-a bucurat de atenție — rolul ei nu a fost lipsit de importanță pentru receptarea ulterioară a scriitorului în țara noastră. Prin ea se atrăgea atenția asupra unui scriitor cu un mesaj umanist, cu o operă în care se regăseau virtuțile oamenilor simpli din popor. Toate acestea au stimulat preocuparea editurilor și publicațiilor literare de a-l face cunoscut prin traduceri și comentarii. Imaginea despre Dickens ca scriitor și artist al cuvîntului s-a putut contura însă mai bine din alte studii și articole care s-au ocupat de elementele intrinseci ale artei, fără a neglija desigur și alte aspecte importante.

Opera lui Dickens face obiectul cîtorva considerații ce merită semnalate, în cursul de literatură universală tipărit de Clio Mănescu la Universitatea din Timișoara.

Comentarea operei lui Dickens se oprește mai întîi asupra originii mic-burgheze a scriitorului care ar fi determinat „tonul idilic și încercarea de rezolvare a unor probleme complicate prin utopice acte de filantropie“, intenția sa fiind de a prezenta viața „în lumina unor idealuri generoase, dar oarecum utopice“. Deși se precizează că implicațiile sociale sînt prezente în aproape

întreaga activitate de romancier a lui Dickens [103] și că „romanele sale ne oferă o imagine destul de autentică a Angliei victoriene“, se revine cu corectivul că „realismul operei lui Dickens rezultă mai puțin din înfățișarea exactă a societății cu toate sectoarele ei — așa cum se întîmplă la Balzac — cît în realizarea unei atmosfere, care se desprinde din realitatea epocii și care este adecvată filozofiei dickensiene“ [104].

Dickens este însă pus de Zoe Dumitrescu-Bușulenga alături de scriitorii mari ai lumii, ca Balzac sau Tolstoi, care „au făcut, cum se spune, concurență stării civile și au dat naștere unor lumi durabile și mereu impresionante prin coerență și adevăr în orice moment al istoriei“ [105]. Într-un eseu despre surorile Brontë, după ce arată că Dickens reușește „o fabulație inepuizabilă, scoasă din observația atentă, exactă a societății contemporane, îndreptată mai cu seamă înspre spectacolul nefericirii multora dintre cei umili“, Zoe Dumitrescu-Bușulenga scrie că „dragostea de oameni, mereu vie la romancier, face ca latura accentuat critică a operei sale să fie dublată de aceeași tradițională intenție moralizatoare pe care n-o poate ascunde decît cu rara lui putere de construcție de tipuri și împrejurări extraordinar de variate, aproape caleidoscopice. Sub specia moralizării, țin locul întîi, ni se pare, în creația dickensiană, emoționantele povestiri de Crăciun, pline de atmosferă englezească tradițională și în special de voința de a convinge pe cei răi să devină buni“ [106].

Al. Philippide a sesizat o apropiere ce se cere remarcată aici între realismul englez și cel rus, mai ales privind intenția moralizatoare. Comparînd *Însemnările unui vînător* de Turgheniev și romanele dickensiene, poetul și eseistul Al. Philippide scria : „Istoricii literari englezi afirmă că romanele lui Dickens au contribuit la reforme sociale în Anglia. Mai aproape de realismul rus, realismul englez se distinge totuși prin alte trăsături, în primul rînd prin psihologism, printr-un simț ascuțit al individualității și prin tratarea chestiunilor de morală, tratare care dealtfel nu lipsește nici din realismul rus“ [107].

Rareori s-a scris un comentariu de oarecare anvergură despre realism în arta romanului fără ca Dickens să nu fie luat ca un punct de referinţă, ca un termen de comparaţie. În studiul ei despre realism, Ioana Creţulescu scrie că, evident, în ceea ce priveşte romanul englez, întîiul reprezentant, şi unul din cei mai importanţi ai realismului, este Dickens „cu infinita nuanţare a existenţelor apăsate de suferinţă, pe care o înfăţişează printr-un stil pe cît de delicat pe atît de purtător de tenebre“ [108]. În această privinţă, a stilului, vom menţiona aici unele trăsături ce se leagă de discuţia despre realism. Prin mînuirea resurselor limbii, arta lui Dickens realizează o putere hipnotică. Sîntem atraşi cu putere în lumea sa, care adesea nu se aseamănă cu lumea reală, ca să ni se amintească chiar mai mult de realitatea concretă şi palpabilă. După opinia lui Taylor Stoehr „Combinaţia de tehnici care susţine dar şi dărîmă versimilitudinea artificială produce o impresie ciudată a unei lumi «supranatural de naturală» şi conformă vieţii aşa cum un coşmar pare să fie conform cu viaţa“ [109]. Exagerarea, disproporţionarea, intensificarea sau ceea ce s-ar putea numi „deformarea“ realităţii se constituie ca o parte esenţială a creaţiei dickensiene fără ca această deformare să dăuneze recunoaşterii de către cititor a realităţii. Chiar în viaţă se întîmplă lucruri care pot să pară cu totul improbabile şi adesea adevărul este mai ciudat decît ficţiunea.

Liliana Teodoreanu vizează, în eseul *Romanticul Dickens,* apărut la două decenii după monografia amintită, răstălmăcirile rezultate dintr-o lectură eronată, în care, cum s-ar spune, nu se vede pădurea din cauza copacilor. Scriind despre „romanticul Dickens“, autoarea se delimitează faţă de unele explicaţii făcute pe temeiuri sociologice, psihologice şi psihanalitice. Este adevărat că Dickens respinge explicaţiile sociologizante „ca false, fiindcă ura realismul sec, lipsa de fantezie şi de sentiment tot atît de mult ca şi scriitura exclusiv tezistă“, dar credem că dacă Dickens „a proclamat nu o dată drepturile imaginaţiei“, aşa cum foarte corect subliniază Liliana Teodoreanu, nu putem pune la îndoială realismul operei dickensiene. Dealtfel, chiar autoarea

acestui eseu clarifică problema în sensul că „binefacerile imaginației“ se împletesc la Dickens „cu observația realistă“.

Eseul acesta, apărut în revista *Familia* susține, în fond, necesitatea de a se revedea unele formulări vulgarizatoare despre realismul dickensian, formulări care inevitabil îi datează opera: „Ar fi tot atît de greșit să ignorăm aspectul romantic, imaginativ și emoțional al percepției artistice la Dickens, socotindu-l doar un zugrav realist al timpului său, cum ar fi să negăm valoarea poetică a operei shakespeariene“ [110]. Dickens-realistul nu-i este opus lui Dickens-romanticul, observă Liliana Teodoreanu, care precizează că „în această neobișnuită îmbinare între binefacerile imaginației și observația realistă stă marea și originala artă a romancierului“, la care am putea adăuga completarea că elementul romantic nu a diminuat nicicînd impresia larg răspîndită că Dickens este, în esență, un scriitor realist. De fapt, chiar Liliana Teodoreanu scrie că „cu toate că a folosit întreaga recuzită romantică“, precum și „cele mai banale elemente ale povestirilor gotice“, Dickens a izbutit, „paradoxal, să dea imagini veridice ale societății engleze a secolului său și să-și cîștige faima de mare scriitor realist“ [111]. Dacă într-o vreme s-a neglijat latura romantică a operei dickensiene, se cunosc și cazuri cînd, la cealaltă extremă, s-a spus că Dickens este un romantic. O operă literară nu poate fi întotdeauna inclusă cu ușurință într-un curent, o metodă sau un stil, din dorința de a face unele clasificări simple și clare sub un singur termen atotcuprinzător. La Dickens a fost multă vreme cel mai bine sesizat realismul său, atît pentru că acesta există neîndoielnic, cît și pentru că lectorii erau înainte de toate interesați de ecourile vieții reale în opera sa, neglijînd sau trecînd deocamdată cu vederea trăsăturile romantice. În orice caz el a fost receptat în țările europene ca scriitor realist [112].

Contrastul dintre teorie și practică în cadrul realismului a fost relevat de René Wellek, care distinge, în acest curent, două categorii de producții literare — inferioare și superioare; „în producțiile lui inferioare, realismul a căzut totdeauna în jurnalism, elaborare de

tratate, descriere științifică, pe scurt în nonartă ; în producțiile lui superioare, la cei mai mari scriitori realiști, la Balzac și Dickens și la Zola, el și-a depășit totdeauna teoria : a creat lumi ale imaginației“ [113]. Tot Wellek ne atrage atenția că în *Poetica* sa Dilthey exemplifică idealizarea sau intensificarea prin descrierile hiperbolice ale lui Dickens, romancierul englez apărîndu-i lui Dilthey drept creatorul mult mai mare chiar decît Balzac, „imaginativ și chiar halucinant al unei lumi poetice care oferă totuși o cheie a realității“ [114].

În bună măsură s-a ajuns și la noi la o nouă perspectivă asupra realismului, admițîndu-se că fantezia este chiar un ingredient bine venit, cum se înțelege și din următorul comentariu al lui Edgar Papu, foarte adecvat pentru caracterizarea realismului dickensian : „De multe ori, elementele fantastice sau încă neexplicate care luate izolat nu au nici o valoare, prinse în contextul unui roman realist se aprind de o iradiere inedită și departe de a dăuna realismului, îl accentuează, îi creează perspective unitare sau îi ridică amploarea“ [115]. Z. Ornea consideră că și atunci cînd artiștii plăsmuiesc o metarealitate, ei păstrează impulsurile specifice spațiului istoric din care au descins, arta posibilului și a fantasticului prelungind, de fapt, pe aceea a realului și a cotidianului [116].

Este interesant de observat că de cînd Daniel Masson a făcut comparația între Dickens și Thackeray [117], criticii au dezbătut mereu natura realismului celor doi scriitori, concluzia fiind, în cele din urmă, în privința lui Dickens, cea din 1859 a lui Masson care a sesizat natura poetică a geniului dickensian. Se poate afirma că declinul naturalismului și al realismului în cele mai rigide forme ale lor a dus la o creștere a interesului pentru romanele lui Dickens în perioada mai recentă.

Despre Dickens s-a scris adesea ca despre un sociolog care propune adevăruri despre societatea vremii sale. Or, el n-a fost nici sociolog și nici filozof, cu toate că în opera sa găsim multe adevăruri despre societate. În același timp, afirmația lui G.H. Lewes, că gîndirea este absentă din opera lui Dickens, a fost mai mult decît infirmată de cei mai diverși exegeți ai scriitorului.

Gîndirea lui este aceea a unui artist care nu numai că „simte“ și „intuiește“ marile adevăruri ale vieții, dar în mod constant sondează condiția umană, prin toate mijloacele pe care arta i le pune la îndemînă. Profunzimea gîndirii sale nu ni se dezvăluie la o lectură superficială, ci printr-o atentă evaluare a elementelor care compun viziunea sa asupra lumii, în care simbolurile și personajele joacă un rol important.

Întrucît latura artistică a operei lui Dickens a fost cel mai adesea criticată — nu fără temei în cazul unora dintre romanele sale — este bine să ne îndreptăm atenția tocmai spre această latură și s-o privim prin prisma universului mai mult sau mai puțin unitar de ființe și lucruri create de scriitor. Pentru că, așa cum arată Lucien Goldman, „există o coerență internă a unui ansamblu de ființe vii într-o operă literară ; această coerență face ca ele să constituie totalități ale căror părți pot fi înțelese una prin alta și mai ales prin structura ansamblului“ [118].

Angus Wilson, autor al cîtorva romane reprezentative pentru configurația literaturii engleze din ultimele decenii, convins că „scriitorului îi revine o misiune socială de prim ordin“ și anume „aceea de a distinge și înregistra vibrațiile epocii sale“, afirma într-un interviu că el s-a atașat de Dickens pe care îl consideră „un cronicar sîrguincios al lumii britanice, dar și un fantezist, în felul său, un umorist cu flegmă“ [119]. Cît privește poziția lui Dickens în literatura universală, Angus Wilson nu ezită să precizeze că îl socotește „egalul lui Dostoievski, al lui Zola, Shakespeare și Balzac“. Îmbinarea între didacticism și poezie în opera lui Dickens, atît de evidentă, nu și-a găsit întotdeauna explicația cea mai convingătoare.

Unul dintre cei mai remarcabili traducători și comentatori ai lui Dickens în țara noastră, Mihnea Gheorghiu, a contribuit în anii '50 la o mai bună conturare a perspectivei din care se cer abordate problemele creației dickensiene. Două din culmile literaturii engleze l-au atras îndeosebi : Shakespeare și Dickens, de care s-a apropiat mai întîi traducîndu-le din operă. În 1955, sub titlul *Amintirea lui Dickens,* Mihnea Gheorghiu face

primele evaluări critice privind receptarea lui Dickens în țara noastră. La acea dată el a putut scrie că „cititorii români au la îndemînă, în traduceri de bună calitate, cîteva din operele lui cele mai bune, începînd cu acelea de debut(în special neuitatele *Documente postume ale clubului Pickwick)* și culminînd cu admirabila satiră de amploare *Martin Chuzzlewit,* recent apărut“ [120]. Acest articol a fost scris pentru a marca a 85-a aniversare a morții scriitorului și urmărea să informeze cititorii despre Dickens, a cărui amintire „rămîne vie pentru că nu se poate să nu te lași fermecat de marea lui umanitate. Poate că aceasta este cea dintîi condiție a nemuririi“ [121].

Sub titlul *Dickens un scriitor popular,* Mihnea Gheorghiu se ocupă și de receptarea lui Dickens în România în contextul mai larg al raporturilor cu literatura engleză. Criticul vede o semnificație deosebită în faptul că pătruderea unor opere majore din această literatură a coincis cu anumite evenimente cruciale din istoria poporului român în secolul trecut. Astfel, se constată că Byron și Shelley au atras atenția intelectualilor progresiști încă din timpul reprimării tragice a revoluției lui T. Vladimirescu, iar Shakespeare a intrat la noi sub steagul luptei împotriva tiraniei, prin drama istorică *Julius Caesar* în epoca lui Nicolae Bălcescu, pe cînd Dickens a pătruns în România pe poarta deschisă valorilor progresiste ale lumii de către *Contemporanul* din secolul trecut și de presa muncitorească După o privire diacronică asupra etapelor mai importante ale receptării prin traduceri, adaptări, studii, articole, Mihnea Gheorghiu discută despre popularitatea romancierului în contemporaneitate, dovedită de numărul mare de exemplare în care au apărut romanele traduse după 1944 [122].

În studiul *De vorbă cu Dickens,* apărut în volumul *Orientări în literatura străină,* cuprinzînd studii de literatură universală închinate mai ales scriitorilor englezi, Mihnea Gheorghiu insistă asupra specificului artei dickensiene, axînd discuția pe constatarea că în Dickens trebuie să vedem „nu numai pe devotatul prieten al asupriților din veacul trecut, dar și pe scriitorul de

mare talent, care s-a consacrat progresului neîncetat al umanității“ [123]. Viața lui Dickens e caracterizată ca fiind una de neîncetată muncă artistică pe toată durata ei. O comparație cu Balzac ne dă o idee despre etalonul pe care criticul îl aplică creației lui Dickens. El vede în cariera literară a scriitorului englez „aceeași laborioasă și pasionată aplecare asupra vieții omenești pe care, în literatura mondială, o aflăm la Balzac, creatorul *Comediei umane*“ [124]. Despre lumea dickensiană se afirmă că „are o neasemuită vitalitate“, că e un spectacol variat, multicolor, în care predomină emoția, umorul. „Furnicarul figurilor omenești ce o populează nu este inform“ [125]. Apoi Pecksniff din *Martin Chuzzlewit* este „un Tartuffe englez“, Micawber din *David Copperfield* este omul mereu fără noroc, care persistă în oportunismul său, Scrooge din *Un colind de Crăciun* este avarul ce poartă cu sine revelația calităților umane.

După opinia lui Mihnea Gheorghiu, Dickens nu urmează un sistem și nici nu își impune reguli de observație, cu alte cuvinte el nu are o metodă clară, singura „metodă“ care i s-ar putea atribui fiind preocuparea permanență pentru comic și pateticul sentimental. S-ar părea că exegetul este preocupat și se entuziasmează de primele romane. El subliniază că arta lui Dickens are calitatea de a rezista oricăror exigențe : „Dar nici o analiză, fie ea cît de necruțătoare, nu poate nega calitatea profund umană a artei cu care acest prestigios povestitor înlănțuie procedeul [comicul și pateticul sentimental — n.n.] cu realitatea și adevărul, nu-i poate nega facultatea de a domina materialul imens pe care îl mînuiește, într-un cuvînt disciplina lucrului său de o atît de rară delicatețe“ [126].

Spontaneitatea este considerată și de Clio Mănescu un element pozitiv în arta lui Dickens. Nu se recunoaște însă o evoluție în această artă și „nici nu s-ar putea întîlni în ea semne de erudiție sau de rafinament produs de o bogată cultură“ [127]. Fruct al unei intuiții și al unei observații care scoate în evidență esențialul, arta lui Dickens „nu este în nici un caz rezultatul unei elaborări laborioase, nici nu poartă semnele respectului pentru o riguroasă disciplină a creației“ [128]. I se repro-

șează, de asemenea, romancierului o tehnică uneori dificitară a compoziției romanului și o lipsă de adîncime a psihologiei personajului.

După enumerarea acestor minusuri se spune că „dincolo de aceste scăderi, romanele lui Dickens rămîn inegalabile în prezentarea poetică plină de seninătate a vieții mărunte într-o perspectivă luminoasă, la baza căreia se găsește convingerea naivă, dar totuși reconfortantă, că binele nu poate decît să învingă“ [129]. Tonul sentimental, patetic, procedeele desuet romantice (ca „preferința pentru fantome, ființe supranaturale, apelul la mister, atmosfera conspirativă“) constituie „indiscutabil partea caducă a operei marelui prozator“.

Ediția românească a cărții lui Evghenie Lann [130] despre Dickens trebui menționată aici ca un exemplu al contribuției pe care traducerile de lucrări critice și biografice au avut-o la diseminarea informațiilor și a unei mari varietăți de opinii despre scriitor. O altă traducere este lucrarea lui Pierre Daix, *Șapte secole de roman* [131], în care un capitol se ocupă de Dickens. Recenzînd monografia lui Lann în *Iașul nou*, Constantin Ciopraga reținea cîteva idei deosebit de valoroase, apreciind ca interesantă constatarea că, pentru a fi pe placul publicului, Dickens face concesii, complică intriga la infinit, neglijează compoziția și tematica inițială [132]. Cartea lui Lann oferă „un portret fidel al omului Dickens“, alături de „o privire de ansamblu asupra operei scriitorului și a epocii respective. Îl vedem pe Dickens ca scriitor, soț, tată, prieten, cetățean“ [133].

În afară de comentariile lui Mihnea Gheorghiu din *De vorbă cu Dickens*, s-a scris, în mod surprinzător, destul de puțin despre umorul dickensian. Tudor Vianu a făcut însă precizarea că la Dickens nu mai întîlnim comicul tradițional, ci umorul, acel „rîs amestecat cu stimă și iubire“ [134], a cărui prezență în literatură a fost marcată mai întîi de Don Quijote al lui Cervantes.

Reflectînd asupra comicului dickensian, Ion Ianoși, critic și estetician cu valoroase contribuții la caracterizarea configurației estetice a romanului modern, găsește că acesta este inferior sarcasmului autorului *Bil-*

ciului deşertăciunilor, dînd impresia de a fi „prea blînd, înţelegător, descrescînd de la satiră la umor, de la demascare la moralizare, de la adevărul sever la idilă“ [135]. Probabil Ion Ianoşi îl are în vedere pe Dickens din primele romane sau din *Marile speranţe,* deoarece în majoritatea romanelor tîrzii Dickens nu mai îndulceşte amarul vieţii zugrăvite, iar sarcasmul său este unul din cele mai biciuitoare din epocă. Dealtfel, Ion Ianoşi nu vede nici un neajuns în trecerea lui Dickens de la comedie la umor. Înţelegerea vie de către Dickens a soartei mizere a asupriţilor şi simpatia caldă pentru ei constituie calităţile care-l ridică pe Dickens „deasupra celorlalţi romancieri ai timpului“. În plus, în operele cele mai reuşite Dickens zugrăveşte „o imagine largă a Angliei acelor timpuri, o imagine în care sînt cuprinşi deopotrivă supuşii şi asupritorii“, iar romanele în care există această lărgime epică reprezintă „o importantă realizare a romanului universal“ [136].

Exegeza dickensiană din ţara noastră a beneficiat în această perioadă de aportul substanţial al angliştilor, între care s-a remarcat contribuţia valoroasă şi deosebit de oportună adusă de Ana Cartianu, multă vreme titulara catedrei de engleză de la Universitatea din Bucureşti şi specialistă în literatura victoriană. Studiile şi eseurile sale despre Dickens, incluse ulterior în volumul *Eseuri de literatură engleză şi americană,* publicat în 1973, au adus la zi exegeza dickensiană de la noi prin tehnicile moderne de analiză.

Preocupată să sondeze universul lui Dickens prin prisma gusturilor şi criteriilor de apreciere ale cititorului modern, Ana Cartianu procedează cu multă subtilitate şi finețe cînd, fără să tăgăduiască existenţa unor aspecte de structură mai puţin reuşite în romanele lui Dickens, insistă asupra lor, adoptînd poziţia cititorului modern, sceptic, pentru ca apoi, sistematic şi persuasiv, să dezvăluie existenţa, dincolo de aparenţe, a resorturilor ascunse care-i asigură romanului vitalitatea şi atracţia specială. Romanul dickensian, luat în totalitate sau în parte, lasă cititorul modern nedumerit din cauza caracterului său eterogen : „Creaţia viguroasă convie-

ţuieşte cu melodrama ieftină, umorul gras cu idealizarea şi sentimentalismul, originalitatea de concepţie şi exprimare stă alături de convenţia literară şi predica morală“ [137]. Fără a încerca să-l apere pe Dickens pentru impurităţile operei sale, „impurităţi“ care nu o dată i-au asigurat însă succesul de public, Ana Cartianu pune în lumină trăsăturile pozitive destul de pregnante pentru a compensa erorile de suprafaţă deplînse de cei cu gusturi mai sofisticate. Fiecare roman dickensian este transformat într-o „prezentare panoramică“ a epocii sale şi a umanităţii în general. Lumea este făcută dintr-o diversitate de oameni şi caractere, de lumini şi umbre. Lumea înseamnă mişcare, dinamism, în ea se rîde şi se plînge, iar tragicul şi sublimul se învecinează cu grotescul şi ridicolul : „Precursor al modernilor, Dickens percepe elementul grotesc, cum şi absurditatea existenţei [...]. Dar absurdul şi grotescul nu sînt tratate tragic, ci acceptate de realistul Dickens ca aspecte firești ale vieţii“ [138]. A crea, în limitele unui roman, o asemenea imagine a lumii, a-l face pe cititor să simtă adevărurile existenţei, fără a le exprima sub forma unor concepte, înseamnă a mînui mijloacele artei celei mai sugestive, care acţionează simultan asupra tuturor facultăţilor cititorului, obligîndu-l să reacţioneze într-un fel sau altul şi, nu în ultimă instanţă, să reflecteze. Întrebîndu-se ce caută Dick în *David Copperfield,* Ana Cartianu se referă la cîteva dintre cuvintele acestui „simplu“ inofensiv („...Am să-ţi spun ceva, a urmat cu glas scăzut, dar n-aş vrea să repeţi acest lucru : Lumea a înnebunit. E un balamuc, băiete, mi-a zis, rîzînd cu poftă...“) pentru a comenta : „Prin această răsturnare de valori Dickens ne pune pe gînduri, sugerează subtil relativitatea valorilor umane sau, mai bine-zis, restabileşte valoarea nevinovăţiei, a bunătăţii şi a veseliei, în contrast cu «virtuţile» unei societăţi dure şi utilitariste, în care nu e loc pentru Dick cel excentric“ [139].

Misterul învăluie originea multor personaje în romanele dickensiene şi acţiunea pluteşte adesea într-o atmosferă ce aminteşte de romanul poliţist ; ca un demiurg, creatorul dispune de puterea de a face lumină.

Ocupîndu-se de implicațiile unui asemenea amestec auctorial în destinul protagoniștilor, Ana Cartianu accentuează asupra notei subiective din „happy-end"-urile dickensiene arătînd că spre deosebire de romanul existențialist, care începe și se încheie în mister, Dickens „rezolvă întotdeauna toate misterele fabulației introducînd ordine în haos, creînd o suprarealitate după inima sa" [140]. Dacă o asemenea ordine contravine metodei realiste, nu se poate exclude totuși interpretarea că o tratare diferențială a sfîrșitului în comparație cu direcția inițială a tramei narative, impunerea de către autor a unei „suprarealități" care era pe placul inimii sale (și în deplină concordanță cu logica basmului și chiar cu legea dezvoltării sociale) constituie totodată una din convențiile apreciate de marea masă a cititorilor.

Deși adesea condamnate, atrăgea atenția și comparatistul Edgar Papu, „happy-end"-urile romanelor dickensiene nu trebuie văzute ca o latură facilă, convențională, pentru că „ideea de *happy-end* nu poate fi compromisă decît cel mult într-un registru strict și limitat de observație" [141]. Edgar Papu lărgește cadrul comentariului prin introducerea în discuție a unor opere majore din literatura lumii și conchide că „a osîndi procedeul «happy-end»-ului într-o operă de avîntată poezie echivalează cu proscrierea din circuitul universal a *Ramayanei,* a *Eneidei,* a *Divinei Comedii,* a *Furtunii,* a lui *Faust,* a lui *Război și pace.* Pe plan metafizic, unde se înfruntă lumina cu întunericul, acest sfîrșit cuprinde genuina aspirație umană de la baza mitului, a basmului, a cosmogoniilor". Arta revoluționară a lui Dickens constă în aceea că în ciuda „happy-end"-urilor, de cele mai multe ori forțate, cititorul își dă seama că structural nu s-a schimbat nimic în restul societății în care valorile umane sînt subordonate banului, intereselor egoiste ce dau naștere înstrăinării și dezumanizării. El realizează totul nu printr-o disecare științifică, ci prin răsturnarea proporțiilor normale, prin îmbinarea realului cu fantasticul, prin alegorie și simbol, îmbrăcînd totul într-un umor care va colora personajele, situațiile și acțiunea. Albérès sublinia că „uni-

versul lui Dickens e o lume simbolică, făcută pentru a provoca un sentiment precis. Ea se bizuie pe compasiune, nu pe studierea societății londoneze. Acolo se joacă o dramă, totdeauna aceeași, ca și la Anouilh, care e drama dickensiană“ [142].

Contribuția lui Dickens la dezvoltarea romanului în secolul al XIX-lea trebuie căutată nu în aspectele superficiale de structură, ci tocmai în ceea ce a putut să dăruiască artei narative acest „sensibil și fin observator, înzestrat cu fantezie inegalabilă, maestru al sugerării esențelor nevăzute, artist al cuvîntului și stăpîn al ritmului“ [143], cum îl caracterizează Ana Cartianu. Dacă Dickens ar fi fost doar un cronicar al vremii sale și nu artistul capabil să deducă generalitatea din cazurile particulare observate, iar prin fantezia imaginației și sugestivitatea limbii să-i confere fiecărei situații calitatea de a fi o metaforă pentru toate situațiile analoage și repetabile, el nu ar fi rămas atît de apropiat generațiilor următoare. Arta lui Dickens, insistă exegeta, este principala calitate care ni-l apropie ca scriitor și numai aceasta face ca el să aibă semnificație pentru noi ca cronicar al vremii sale și totodată ca gînditor și creator preocupat de problemele omului modern.

Analiza aspectelor de structură în romanele de maturitate (dintre care se aleg pentru discuție *Casa umbrelor, Mica Dorrit și Prietenul nostru comun)* îi prilejuiește Anei Cartianu o subliniere pe care am dori-o remarcată în legătură cu arta lui Dickens : „Examenul straturilor de suprafață și al celor profunde este redat printr-un sistem de imagini poetice, de simboluri care marchează interferența între concret și artă, acel proces de transmutare a observației directe, a preocupărilor sociale și filozofice în creația artistică“ [144]. Dickens creează o imagine, sau mai bine zis o serie întreagă de imagini pline de sugestivitate despre om și mediul său social și moral. Contemplîndu-le, cititorul va fi pus pe gînduri, mai întîi în legătură cu contemporaneitatea lui Dickens și apoi chiar cu sine însuși, cu propriile sale opțiuni etice și morale : *„Casa umbrelor, Mica Dorrit, Prietenul nostru comun,* trei romane atît de umane, atît de profunde ca sens și de complexe ca structură,

încît ne-a pus, poate, pe gînduri pătrunderea și seriozitatea cu care Dickens își analizează contemporaneitatea. El se servește de imagini ambigue și uneori sinistre, asemănătoare cu cele ale artei contemporane“ [145]. Pentru fiecare dintre aceste romane Ana Cartianu sesizează sistemul de structurare a imaginilor, în care părțile au proprietatea de a se ordona și de a căpăta însușiri sporite prin contiguitate. Reprezentative prin ele însele, odată ce sînt asamblate, aceste imagini acționează în direcția formării unei impresii covîrșitoare despre toată societatea și membrii ei.

Romanul *Misterul lui Edwin Drood,* numit de Ana Cartianu „un roman de criză“, „o simfonie neterminată“, este considerat creația dickensiană care putea să marcheze începutul unei maniere cu totul diferite în scrisul său. Este „o sinteză între romanul din tinerețe și cel de maturitate, sinteză realizată cu o nouă intensitate de viziune și structură“ [146]. Departe de a fi un roman autobiografic în sensul lui *David Copperfield, Misterul lui Edwin Drood* poate fi ceea ce Ana Cartianu numește un „roman personal“, pentru că scriitorul, sub imperiul unui zbucium interior, al unei perplexități și al căutării de certitudini, face o incursiune nu în structurile sociale, ci în labirinturile sufletului uman : „Este, cred, cel mai personal și cel mai îngîndurat, cel mai derutant și cel mai poetic roman dickensian ; iar aspectul său neterminat prelungește dincolo de moarte înfruntarea între autor și caracterul aleatoriu al vieții, între el și misterul sufletului omenesc“ [147]. Din multele idei desprinse de Ana Cartianu din acest roman mai redăm o concluzie importantă la care această analiză conduce hotărît : „Pentru realistul Dickens, istoria nu mai are poezie, crezurile sînt golite de sens, iar oamenii sînt bătuți de toate vînturile“[148]. Concluzie deloc optimistă despre condiția umană în perspectivă istorică.

Tot asupra artei din romanele tîrzii s-a oprit și Monica Botez într-un comentariu privind subînțelesurile sau „curentele subterane“ [149] din romanele tîrzii, considerate „structuri simbolice cu o vastă arie de cuprindere“ și totodată un tablou veridic al societății victoriene. Monica Botez consideră că „romanele tîrzii ilus-

trează discrepanța între ideile sale despre omenire și trista realitate din jur, și refuzul său de a renunța la idealurile sale umaniste [...] Dickens redă imaginea unei lumi în care individul izolat în propriile sale interese materiale este complet indiferent față de semenii săi“ [150]. Simbolurile din perioada tîrzie sînt văzute ca produsul unei tehnici conștiente, scriitorul recurgînd la simboluri pentru ca indirect și discret să dezvăluie adevărata față a societății timpului său, devenind astfel un precursor de seamă al tehnicii literare din secolul XX. Romanele lui Dickens se sfîrșesc fericit în aparență, sublinia Monica Botez, pentru că Dickens, în dragostea sa înnăscută pentru omenire, nu putea să vadă înfrîngerea umanității și generozității.

În cîteva notații asupra construcției romanelor dickensiene și a sugestiilor care se desprind pentru viitorul epicii Adrian Marino atrăgea atenția că „se știe relativ puțin că Dickens este unul din creatorii romanului modern în fascicole. Teoriile despre «moartea» și perimarea epicului îmi apar, încă odată, puerile. Succesiunea și narațiunea evenimentelor reprezintă, mai presus de orice, o realitate și deci o necesitate obiectivă, psihologică, spirituală și mitologică. Sufletul uman are nevoie, în continuare, de scenarii epicomitologice de participare «eroică» și de visare“ [151].

În cele 18 volume în care sînt cuprinse scrierile lui Dickens, vom face în primul rînd cunoștință cu lumea personajelor sale, cu infinita sa varietate și multiplele sale forme: „Forța lui Dickens constă în zugrăvirea personajelor într-o manieră de intensă simplificare poetică ce le face în același timp embleme sociale, simboluri emoționale și indivizi bine conturați pe plan vizual. Aceasta este metoda așa-numitei «caricaturi» pentru care a fost desconsiderat de intelectualii subtili și naturaliștii filistini și de cei pentru care «psihologia» înseamnă introspecție“ [152] — scria Jack Lindsay.

Multe controverse aprinse au suscitat întotdeauna personajele dickensiene, și pe bună dreptate. În primul rînd ele sînt numeroase. Însă metoda lui Dickens de a popula romanele cu o infinitate de tipuri și caractere atît de diverse, din cele mai felurite medii și ocupații,

cu particularități ale fizionomiei, vorbirii și gestului ce formează un repertoriu inconfundabil în literatura universală i-a conferit operei sale calitatea de a fi o lume de sine stătătoare, pe cît de apropiată de viața reală tot pe atît de ciudată și ireală. Pe lîngă chestiunea artei portretului la Dickens, comentatorii au încercat și o sondare în adînc, pentru a vedea dacă aceste ființe trăiesc sau sînt doar niște figurine de ceară, creații mecanice.

După opinia lui Miyoshi, există un avantaj demografic în metoda lui Dickens de a avea o mulțime de oameni în cărțile sale: „În loc să întrunească aspecte din mai mulți indivizi într-un personaj «rotund», el deformează un individ în două sau mai multe personaje paralele sau contrastante. Astfel viziunea eroică tot mai serioasă a lumii este contrapunctată de viziunea ironică tot mai serioasă a lui Sam Weller“ [153].

Într-un volum de eseuri publicat în 1946, S. Iosifescu [154] consacră unul și lumii lui Dickens. Afirmînd că romanele dickensiene au soliditate și o clară existență artistică, el constată că personajele dickensiene comportă simplificări psihologice care poartă gîndul la simplitatea unidimensională a eroilor de basm. Dar, ține să precizeze criticul, în ciuda faptului că sînt caractere cu o singură nuanță, ele totuși trăiesc atît de intens încît le recunoaștem adesea în viață, sau în paginile altor scriitori și le surprindem asemănările. Alături de „personaje feerice, avînd o realitate particulară“, avem de-a face în același timp cu „personaje pur și simplu“, zugrăvite de unul dintre cei mai fini observatori din istoria romanului. Deficiențele personajelor, de a fi „plate“, unidimensionale, așa cum le clasase și E. M. Forster, citat altminteri de autor, sînt compensate de intensitatea prezenței lor, de impresia puternică pe care o fac asupra cititorului. Se discută mai ales lipsurile în zugrăvirea personajelor feminine și în mod surprinzător Dora apare ca singura excepție. Cît privește funcția dragostei, în acord cu multe opinii din trecut și din prezent, S. Iosifescu constată că Dickens a mers mai departe în privința reținerilor, în descrierea relațiilor naturale între oameni decît ar fi cerut tabu-ul victorian pe aces tărîm.

Dacă personajele în general au o singură dimensiune iar femeile sînt convenționale, ce mai rămîne din „lumea“ lui Dickens? Prevenind această întrebare, criticul ne asigură că „romanele lui Dickens sînt salvate de copii“ pentru că portretele copiilor au o valoare aproape unică: „Viziunea copilului, care reduce și maschează multe aspecte din lumea lui artistică, dăruiește astfel prozei sale compensația unei intensități poetice și unei forțe sugestive rar întîlnite“ [155].

În cîteva studii ulterioare asupra romanului [156] în care introduce largi referințe și la Dickens, S. Iosifescu nu ezită să-l numească „magician al epicii“, atunci cînd analizează chestiuni de compoziție și tehnică romanescă. Arătînd că odată cu realismul în literatură se ivește perspectiva copilului, S. Iosifescu îi acordă lui Dickens întîietate în literatura universală în privința temei copilăriei, temă reluată apoi, printre alții, și de Tolstoi care „își face intrarea în literatură descriind bucuriile și umilințele copilului, apoi frămîntările și elanurile adolescentului“, și astfel prin contribuția unor scriitori de seamă copilăria devine „domeniul public al literaturii“.

Examinînd locul pe care îl ocupă copiii în operele unor artiști narativi, T. Vianu scria în *Estetica* sa că „este firesc ca artistul să revină către începuturile vieții sale“, povestindu-și cu plăcere copilăria. „Cînd n-au făcut-o în numele lor propriu și sub forma confesiunii, locul pe care l-au dat în operele lor caracterelor de copii, așa cum este cazul lui Dickens, Daudet, Dostoievski etc. arată cît datorează și aceștia primelor lor amintiri.“ [157]

Dickens a fost un mare prieten al copiilor, un adversar al brutalității în relațiile cu ei, a pledat pentru un învățămînt în care să se dezvolte imaginația și să se formeze caracterul. Din paginile cărților sale ne vorbesc peste vreme Oliver Twist, Nicholas Nickleby, David Copperfield, Sissy Jupe și Pip. Dickens a trezit simpatia cititorului de rînd pentru că i-a vorbit în limba inimii. El a pus în mișcare resorturile secrete ale simpatiei prin insistența asupra sentimentelor legate de familie și astfel a realizat una din cele mai înalte misiuni

ale artei, aceea de a educa trezind sentimentele nobile din om.

Dacă copilul ocupă un loc central în multe romane dickensiene și comentariile exegetice au acordat atenția cuvenită semnificațiilor ce se desprind din zugrăvirea universului copilăriei, mai rămîne încă de menționat atitudinea față de restul „lumii" lui Dickens. I se recunoaște oare romancierului englez calitatea de a fi creat personaje în care cititorul să poată identifica diverse ipostaze ale naturii umane ?

Tudor Vianu, fără a minimaliza succesul lui Dickens în crearea de personaje, sesizează deosebiri fundamentale între metoda dickensiană și cea a altor mari scriitori din literatura universală, recunoscîndu-i însă lui Dickens calitatea de a fi fost un premergător în modul de apropiere față de anumite medii sociale. Comentînd opera lui Dostoievski, T. Vianu notează că scriitorul rus a fost cititorul pasionat al scriitorilor apuseni „care s-au aplecat cu înțelegere și iubire către straturile populare umile și suferitoare", enumerîndu-l și pe Dickens printre acești înaintași. Dar, ține să atragă atenția T. Vianu, alăturările interesante care se pot face între personajele dostoievskiene și ale acestor scriitori evidențiază și mai bine puterea genială a imaginației și simpatiei umane a scriitorului rus. T. Vianu în mod semnificativ alege personaje dickensiene pentru a-și susține ideea : „Marmeladov din *Crimă și pedeapsă*, generalul Ivolghin din *Idiotul*, căpitanul, tatăl lui Iliușa, sînt un fel de Micawberi tragici. Prin jactanța în proclamarea nenorocirilor lor, prin sentimentul convențional al onoarei, rizibil la niște oameni atît de decăzuți, personajele acestea ale lui Dostoievski amintesc oarecum de Micawber al lui Dickens, în *David Copperfield*. Dar, totuși, cîtă deosebire între ei și creațiunea scriitorului englez ! Comparația arată limpede dimensiunea adîncă dobîndită de oamenii lui Dostoievski" [158]. Pe de altă parte, T. Vianu îl vede pe Dickens ca fiind unul din cei mai de seamă scriitori ai literaturii universale în a căror operă omul simplu deține virtuțile capabile să salveze însăși conceptul de umanitate, fiind, în această privință alături de Shakespeare și Tolstoi : „Sal-

varea conceptului omenirii prin aceia care neavînd bunuri de apărat n-au nici egoismul apărării lor, este una din ideile cele mai remarcabile ale dramei *Timon din Atena* [...] Acest tip omenesc va apărea de aici înainte mereu în literatura lumii pentru că îl vom regăsi în Peggotty a lui Dickens, în Platon Karataev al lui Tolstoi" [159].

După opinia lui Dan Grigorescu, exprimată într-un comentariu la *Marile speranțe,* Dickens a fost un romancier mai puțin receptiv la înnoirile literare și cutezătoarele explorări ale sufletului omenesc manifestate în literatura din secolul trecut. Totuși, criticul afirmă că creația lui Dickens își păstrează „un sunet propriu", în care se regăsesc ecouri ale literaturii engleze din secolul al XVIII-lea, ale romantismului, dar și tendințe ale romanului din epoca sa.

Romantismul, consideră Dan Grigorescu, a avut o influență nefavorabilă asupra lui Dickens, care creează și în *Marile speranțe* o „opoziție prea netă între personaje" iar „coincidențele sînt prea numeroase, ele obosesc". Portretizarea personajelor la Dickens beneficiază, totuși, de umor, duioșie și, precizează criticul, chiar dacă situațiile romantice și coincidențele abundă, „firele acțiunii se leagă într-o țesătură strînsă, pasionantă" [160]. După ce afirmă, cu referire la întreaga creație, că „opera lui Dickens constituie o contribuție substanțială la configurarea atît de complexului roman al veacului al XIX-lea" [161] și recunoaște că este foarte greu să se definească în cîteva cuvinte ce înseamnă „romanul dickensian", care cuprinde „o gamă foarte largă de procedee epice". Dan Grigorescu desprinde ca trăsături mai importante ale sale : o artă de mare simplitate, „umorul dickensian", ironia blajină, sarcasmul necruțător, „rezultînd din atitudinea scriitorului, care respinge impasibilitatea, observația indiferentă. El participă pasionat la viața eroilor săi, stigmatizează și se înduioșează, lovește și mîngîie" [162].

Rămîne doar să mai observăm aici că contribuția lui Dan Grigorescu la exegeza dickensiană se caracterizează prin sobrietate și luciditate. La acestea se adaugă perspectiva comparatistului cu o riguroasă ierarhie a valo-

rilor, ceea ce se remarcă și cu prilejul analizei personajelor lui Dickens în contextul mai larg al discutării realismului din secolul al XIX-lea [163].

În *Reflecțiile* sale pline de adevăruri exprimate cu o tulburătoare sinceritate, Lucian Raicu îi acordă lui Dickens calitatea de a fi anticipatorul lui Dostoievski, recunoscînd în *Dombey și fiul* o atmosferă dostoievskiană, prezența temelor lui Dostoievski precum și un anumit tip de tensiune similară cu cea din *Idiotul*. Mărturisind că a fost „frapat" de aceste asemănări și notînd că ce e marginal la Dickens „devine important, de o importanță centrală la Dostoievski", Lucian Raicu crede că autorul lui *Dombey* îl „presimțea" pe Dostoievski dar nu avea curajul să fie „ca el" [164].

Prin realizarea unor studii comparatiste din perspectiva cunoștințelor actuale, în care Dickens să fie comentat în relație cu alți mari creatori ai romanului modern — inclusiv în privința personajelor — se va ajunge la o mai bună estimare a locului deținut de scriitorul englez în ierarhia de valori a literaturii universale. Există deja bune exemple de asemenea studii atît în străinătate [165] cît și la noi [166].

În lumea romanelor dickensiene se confruntă în permanență două forțe — binele și răul. Acestea sînt categorii morale și nu sociale sau naționale. Chiar dacă este un fapt de netăgăduit că o bună parte din oamenii simpli sînt înzestrați de autor cu calități morale superioare din „convingerea umanistă că oamenii simpli și nevinovați sînt purtătorii virtuților umane și că în ei stă speranța de salvare a societății" [167], ar însemna o simplificare a psihologiei personajelor și o schematizare a raporturilor umane din romanele lui Dickens să se afirme (sau să se creadă), așa cum s-a făcut uneori, că binele e reprezentat de clasele de jos și de pătura mic-burgheză, iar răul provine numai de la burghezie sau nobilime. Aceasta cu atît mai mult cu cît trebuie să recunoaștem că „acțiunea și caracterele sînt reduse la proporțiile miturilor și parabolelor primitive" și că „toate romanele dickensiene capătă o forță mitică și dialectică" [168]. Faptul că majoritatea personajelor bune provine din mica burghezie sau din clasele de jos poate să indice o încli-

nație subiectivă a autorului, mai ales în prima parte a creației, dar tot printre acești mic-burghezi se nasc unele naturi monstruoase, care nu lipsesc nici din pătura umiliților. Ceea ce Dickens a crezut cu fermitate și a reprezentat în lumea romanelor sale a fost că forțele binelui și dreptății, identificate de el în masele populare, trebuie să învingă, așa cum se întîmplă în toate legendele și miturile umanității : „Străvechiul mit al conflictului dintre bine și rău din folclorul milenar, din legendele biblice, din moralitățile medievale retrăiește, îmbrăcat în haină modernă, în romanele lui Dickens, unde se rezolvă prin acțiunea conștientă a omului, prin coaliția forțelor sociale care doresc triumful binelui“ [169].

Nu toți cercetătorii recunosc că a fost o calitate a lui Dickens folosirea eticului și nu a socialului ca criteriu de valoare în aprecierea personajelor. Astfel, Clio Mănescu în cursul de literatură universală amintit, caracterizînd drept „utopică“ viziunea lui Dickens asupra existenței sociale, afirmă că personajele dickensiene, în contrast cu cele balzaciene, nu reprezintă tipuri semnificative pentru dinamica istorică [170]. Lipsesc într-adevăr, am adăuga noi, reprezentanții *activi* ai forțelor capabile să schimbe societatea. Clio Mănescu îl găsește pe Dickens deficitar nu numai sub aspectul realizării unor personaje „tipice“ pentru o realitate socială, ci și al pătrunderii psihologice, încadrînd creația lui Dickens în sfera romanului de observație și nu de analiză.

Dickens este pus alături de Balzac prin contribuția sa la dezvoltarea fiziologiilor literare din secolul trecut într-un studiu al lui Titus Mocanu care precizează că „așa cum gravura incizată a lui Dürer, desenele lui Goya sau Delacroix, litografiile lui Daumier au valoare de capodopere adînc gîndite, există talente literare ca acelea ale lui Balzac sau Dickens prin care fiziologia ajunge la desăvîrșire în opere perfect viabile“ [171]. T. Mocanu accentuează simpatia lui Dickens pentru poporul muncitor în schițele *Străzile-dimineața* și *Străzile-seara,* atrăgînd atenția că „ironia conjugată sarcasmului transpare din spumoasa descriere a societății doamnelor“, alteori a unor „interesante anomalii tipologice“. Aceste schițe de moravuri și fiziologii sînt văzute de T. Mocanu ca un

indiciu al vocației realiste a scriitorului, iar *Documentele postume ale clubului Pickwick* prefigurează „imixtiunea fiziologiei în romanele de mai tîrziu, marcînd un progres în domeniul portretisticii caricaturale cu aceleași mijloace, dar felurit dozate și construind o schelărie de falsă anecdotică, opusă în acest sens fiziologiei bazate pe comentariul descriptiv“ [172].

În volumul *The Living Novel* V. S. Pritchett scria: „Trăsătura distinctă a personajelor lui Dickens este că ele sînt solitare. Sînt oameni trăind într-o lume a lor. Ei monologhează în ea. Nu comunică unul cu altul ci își vorbesc lor înșiși. Presiunea societății a creat ticuri ale gîndirii și vorbirii și fantezii ale sufletului...“ [173] Dorothy van Ghent, analizînd romanul *Marile speranțe*, demonstrează această afirmație a lui Pritchett ajungînd la concluzia: „Tehnica este viziune. Tehnica lui Dickens este un indiciu al unei viziuni asupra vieții prin care vede separarea umană drept condiție obișnuită, vorbirea fiind vorbire pentru nimeni, iar contactul uman doar o ciocnire“ [174].

Excentricii săi în rolurile comico-dramatice reușesc să devină creații extraordinare cu cel puțin unele aluzii la ceea ce se poate întîmpla cînd oamenii se izolează. Monologul acestor excentrici prevestește vacuumul noncomunicării în romanul și teatrul modern. Autoizolarea devine autodistrugere (Krook, Miss Havisham).

Alina Clej recurge la semiotică pentru a explica procesul de dezbinare a esenței umane în *Marile speranțe*, în care asistăm la reducerea omului la calitățile sale formale, seriabile: „Contemplăm o lume discontinuă a semnificanților înstrăinați, o lume de măști și de roluri care comprimă ființa într-un plan bidimensional, o lume dominată de hazardul pur“ [175]. Afirmînd aceasta, Alina Clej se gîndea probabil la Jaggers, Wemmick, Orlick, Miss Havisham, Estella și la însuși eroul Pip. Hazardul în bună parte declanșează cursul vieții acestuia din urmă — întîlnirea din cimitir cu Magwith fiind hotărîtoare în acest sens — însă în cele din urmă vom asista totuși și la unele acte de voință. Pip evoluează într-un univers în care au loc „transferuri semiotice halucinante“. Prin tehnica de reificare „semnificația umană tinde să re-

greseze spre zonele anorganicului, iar obiectele din jur devin impregnate de reflexele unei subiectivităţi absente". Destinul lui Pip este văzut ca o dezvoltare dialectică a trei faze : 1) apariţia pe lume ca o particulă de vid ; 2) evitarea capcanelor semnificanţilor lipsiţi de conţinut ; 3) refuzarea „marilor speranţe" odată cu acceptarea vidului iniţial şi a negativităţii ca „prim stadiu în dialectica devenirii". Nu putem să nu recunoaştem că Alina Clej a dat o formulare interesantă devenirii lui Pip spunînd că acesta îşi defineşte esenţa prin evitarea semnificanţilor lipsiţi de conţinut — ceea ce, altfel spus, înseamnă convingerea că în goana după idealul de a deveni un „gentleman" risca să-şi piardă adevărata identitate. Alina Clej exprimă admirabil contrastul dintre trăirea pe plan social şi trăirea intimă în opera lui Dickens, în care discontinuitatea aparentă, motivată de dezechilibrul fundamental al semnelor, este „compensată într-un strat de adîncime, unde personajele bidimensionale şi gesturile izolate se întîlnesc în plenitudinea fiinţei, o plenitudine ideală care prin contextul social nu se poate manifesta decît foarte greu în structura de suprafaţă a operei" [176].

Observînd că în romanele tîrzii se intensifică procesul transformării fiinţelor umane în lucruri şi, invers, acela al animării obiectelor, Monica Botez notează efectul acestui univers răsturnat, („halucinant"). Însă prin afirmaţia că această percepţie a înclinaţiilor maligne în universul neanimat este poate consecinţa experienţelor traumatice ale scriitorului în copilărie [177], originea viziunii dickensiene nu mai este legată de societatea înconjurătoare. Or, numai suferinţele scriitorului în copilărie nu justifică imaginea sumbră din ultimele romane, în contrast cu atmosfera mai relaxată din primele.

Analiza făcută de Monica Botez demonstrează eroarea afirmaţiilor frecvent întîlnite potrivit cărora romanele lui Dickens sînt o reprezentare idilică a confortului mic-burghez, argumentînd, pe de altă parte, posibilitatea detectării unei viziuni existenţialiste în aceste romane. Omul nu mai aparţine comunităţii, ci este un călător solitar pe drumul arid al vieţii, sumbru şi lipsit de speranţă, purtat de „un destin vrăjmaş, orb şi nemilos, pe

care îl acceptă fără a-l aproba și fără a găsi forța necesară de a lupta împotriva lui. Copleșit de propriul său destin, eroul dickensian se rupe de lume. Fiecare își are propria cale de urmat, drumurile nu se întrețes ci sînt separate și chiar cînd se întîlnesc pentru un timp oamenii uită că sînt toți semeni, ei rămîn doar tovarăși de drum". Comentînd în același spirit critic, Monica Botez vede în ceața din *Casa umbrelor* o „imagine metaforică a unui univers de lumi izolate", iar în închisoarea din *Mica Dorrit* „o condiție inevitabilă a omului" relevînd ideea că la Dickens închisorile cele mai puternice sînt cele spirituale, foarte multe personaje fiind prizoniere ale propriilor idei sau stări sufletești, de unde consecința că în *Prietenul nostru comun,* de exemplu, „Dickens devine în mod explicit conștient de faptul că oamenii sînt sortiți să se comporte după logica internă a caracterului lor" [178]. Spre sfîrșitul studiului său, Monica Botez vine cu un corectiv necesar pentru o evaluare mai echilibrată a viziunii dickensiene din ultimele romane ; Dickens a avut „o profundă încredere în om și a crezut în generozitatea sa înnăscută", însă „romanele sale de asemenea arată cît de puțini oameni sînt demni de încredere" ; deși a fost convins de victoria binelui asupra răului, romanele sale tîrzii conțin „multe cazuri în care această victorie nu este completă" [179]. Cititorii care au frecventat mai puțin ultimele romane poate vor fi contrariați de dezvăluirea unui Dickens atît de sumbru. Dar Monica Botez a desprins cele cîteva comentarii din însăși substanța romanelor lui Dickens, iar impresiile notate sînt reflecții asupra unei laturi importante a universului dickensian, așa cum acesta este perceput de cititorul contemporan : „Toate romanele încearcă să arate cum dragostea și prietenia pot să învingă singurătatea și nefericirea, însă în ciuda exemplelor sale emoționante și convingătoare poți să sesizezi o teamă adînc ascunsă că uneori ele ar putea eșua" [180].

Documentele postume ale clubului Pickwick, primul roman al lui Dickens și cel care i-a adus cea mai vie și mai sinceră recunoștință din partea cititorilor englezi de la apariția sa și pînă azi, a fost omagiat de poetul Leonid Dimov într-un eseu deosebit de original prin asocia-

ţiile şi ideile formulate, intitulat *Pickwick şi Insulele Fericite*. Cele patru capitole ale eseului, imitînd înseşi titlurile capitolelor din romanul dickensian, se constituie într-o profundă şi serioasă meditaţie pe marginea a ceea ce în accepţiunea generală este un roman comic. Cîteva spicuiri ar putea da o idee despre tonul şi conţinutul acestui discurs critic neobişnuit prin modalităţile folosite. După ce stabileşte deosebirile dintre *Pickwick* şi *Amintirile* lui Creangă, Leonid Dimov scrie : „Cele două opere pot fi alăturate însă pentru că poartă însemnele unei fericiri, a zecea să zicem, aceea a coincidenţei spaţiului cu timpul, într-o lumină fără sursă, vespera fiind indistinctă de dimineaţă". Observînd că odată cu închiderea în afară spaţiul devine ostil pentru Pickwickieni (ei fiind în siguranţă numai înăuntru), Leonid Dimov remarcă : „Totuşi, din labirintul de nenorociri mici sau mari, cei patru membri ai clubului ies întotdeauna cu bine". Aceasta pentru că „undeva, nu departe dar, totuşi, altundeva, există o oază de calm (raiul redus la conacul Dingley-Dell) şi un protector jovial (Dumnezeu redus la micul moşier Wardle)". Întîlnim şi o foarte bună caracterizare a grupului, ai cărui membri, deşi nu sînt oameni de nimic, „nu se poate spune că ei joacă un rol în societate, ca producători de bunuri şi nici nu sînt luaţi în serios de către aceasta din urmă în afara sferei punitive (...ponderea lor socială este o iluzie)". La cheremul oricui, nedreptăţiţi şi năpăstuiţi, Pickwickienii rămîn invincibili : „Şi, totuşi, nimeni nu le poate sta în cale, de parcă puterea lor n-ar fi din lumea asta".

Leonid Dimov nu acceptă răspunsul moralizator, că salvarea vine de la „puterea binelui, a cumsecădeniei, a nimbului etic ce aureolează aceste personaje", aşa cum dealtfel se şi spune adesea despre triumful binelui asupra răului. El aminteşte că deşi nedreptăţile care abundă în opera lui Dickens sînt pînă la urmă pedepsite, *Documentele postume...* nu este o simplă culegere de istorioare morale, căci dacă ar fi, ar fi zăcut de mult în raftul colbăit al scrierilor uitate : „Cartea de care ne ocupăm are sancţiunea etică implicată paraxologic — dacă ne este îngăduit — opţiunea ei fiind de natură pur estetică. E o condamnare a acelora care refuză fericirea şi renunţă

la frumusețea lumii sub motiv că există impunitate și moarte". În capitolul XXIX al romanului, unde avem „Povestea groparului răpit de vîrcolaci" — una din povestirile intercalate — Leonid Dimov descoperă cheia întregii cărți : „Filozofia desprinsă din istoria groparului Gabriel Grub e lapidară, dar de neclintit : niciodată ideea morții nu va posomorî irevocabil chipul celor în viață. Faptul însuși al existenței, în ciuda fragilității sale, e dătător de fericire". În afară de îndemnul de a ne bucura de viață, Leonid Dimov mai descoperă în acest roman o mare poezie a naturii și a naturalului : „Cultul dimineții, al peisajului armonios, al firescului, are aici menirea de a combate făcutul, elucubrația, reclama. Să cităm, în încheiere, un mic dialog dintre bătrînul Weller și iscusitul său fiu care se-ncumetă a-i citi o «valentină»: — Zi-i nainte, Sam" [181].

În cei peste treizeci de ani de la scrierea primului roman a avut loc o continuă perfecționare a artei lui Dickens, și totodată o îndepărtare de optimismul său de la început. Dar chiar Pickwick, ca și Don Quijote, este tot atît de aproape de comedie cît și de tragedie. În mijlocul celor mai amuzante scene cu Pickwick, Dickens introduce o notă de seriozitate, transformîndu-și eroul principal într-un erou tragicomic, „un Don Quijote al vieții de rînd" cum l-a numit Washington Irving. Începem prin a rîde de el și terminăm prin a-l iubi. Prin suferință Pickwick s-a transformat într-o ființă omenească.

Mijloacele de exprimare ale lui Dickens au fost în atenția unor cercetători anglești. Bun cunoscător al domeniului atît de sensibil al stilisticii, autor ale unor studii de stilistică comparată, Leon Levițchi s-a oprit și asupra stilului dickensian în cadrul unei discuții mai largi despre modernitatea scriitorului. După ce apreciază că Dickens folosește o limbă viguroasă, flexibilă, eficace, Leon Levițchi subliniază îndeosebi natura poetică a acestei limbi care este „pe potriva ideilor sănătoase ale romancierului-poet încrezător în destinele mult încercatei noastre umanități" [182].

Și Liliana Teodoreanu [183] vede adevărata dimensiune și originalitate a lui Dickens în detaliul stilistic, care oferă un cîmp larg de investigație. Ea privește îndea-

proape vocabularul scriitorului, modul în care Dickens își caracterizează personajele, notînd că personajele simpatice au multe deviații de vorbire (prin redarea imperfecțiunilor fonetice și gramaticale ale diverselor dialecte), în timp ce personajele antipatice nu au particularități de limbaj, în afară de ticuri de vorbire. Evident că o asemenea grupare este prea tranșantă, atît eroii cu o vorbire perfect gramaticală cît și o serie de „simpatici" ca Micawber, cu ale sale ticuri de vorbire, negăsindu-și locul în ea. Remarcă, de asemenea, ca o particularitate stilistică, recurgerea la comparația și metafora fantastică, „un procedeu stilistic deosebit de eficace pentru a realiza îmbinarea realului cu fabulosul". Comentariul despre elementele fantastice din stilul lui Dickens se încheie cu observații critice privind modul cum Dickens a folosit limba „neglijînd unitatea de stil, sobrietatea sau concizia, chiar polisarea expresiei artistice specifice marilor mînuitori ai condeiului" dar, concesiv, autoarea admite că totuși Dickens este „autorul unor inimitabile descrieri și portrete" care s-au înscris în patrimoniul de veche tradiție al povestitorilor populari, cărora le e îndatorată și drama elizabetană, dealtfel; el și-a întors creațiile spre lumea din care s-au născut, îmbogățind folclorul englez „cu fabule și o tipologie de mare savoare și imensă circulație".

Punctul forte al structurii romanelor dickensiene — după opinia lui R. Garis [184] — îl constituie scena. Intrate pe ea, personajele se desfășoară în toată plenitudinea, fiecare cu repertoriul său, creatorul avînd grijă ca vorbele să fie expresia identității morale și psihice. Garis numește arta practicată de Dickens „artă teatrală", interpretare respinsă ulterior în mod categoric de F. R. Leavis [185], care o consideră inadecvată celor mai multe romane și insistă pe structura poetică unificată a creației dickensiene, cu „scenele" perfect integrate într-o viziune de ansamblu. Credem că există la Dickens acea atracție de a face din romanele sale un „theatrum mundi". La această trăsătură a artei dickensiene se referea și Alina Clej: „parafrazîndu-l pe T. S. Eliot, am putea spune că pentru Dickens mediul artistic ideal, ca-

pabil să anuleze stratificările gustului și discrepanțele sociale, era teatrul“ [186].

În timp ce tendințele mai recente din exegeza dickensiană erau urmărite cu un interes crescînd, opiniile unuia dintre cei mai iluștri reprezentanți ai vechii școli critice dickensiene [187], G. K. Chesterton, s-au bucurat de o binemeritată atenție la noi. Vom semnala cîteva aspecte ale ecoului produs de apariția versiunii românești a cărții lui Chesterton despre Dickens.

Publicarea eseului *Charles Dickens* [188], scris de G. K. Chesterton în 1906, a fost unul din cele mai remarcabile evenimente editoriale în anul centenarului dickensian. Cartea lui Chesterton le-a fost, desigur, cunoscută unor cititori români și înainte, prin intermediul, mai ales, al versiunii franceze. Traducerea ei de către Teodora Sadoveanu o transformă însă într-o unică lucrare critică pentru marele public. Cu toate că Chesterton a scris cu mult înaintea utilizării metodelor școlilor critice mai recente, viziunea sa despre romancierul englez își păstrează nota sa de originalitate. Fără îndoială, multe din opiniile lui Chesterton vor fi fost mai bine documentate de alți critici, dar cartea lui, tocmai pentru că nu este o lucrare exegetică propriu-zisă, are calitatea că nimeni nu poate rămîne indiferent față de lumea lui Dickens după ce o citește. G. K. Chesterton s-a dovedit capabil să refuze locurile comune din critica tradițională și să imprime o orientare nouă în exegeza dickensiană. În ciuda unei anumite lipse de organizare metodică — ceea ce l-a determinat pe Sylvère Monod să-l numească „cel mai puțin științific dintre exegeți“ [189], Chesterton rămîne pînă azi unul dintre cei mai inteligenți critici ai lui Dickens. Conturarea de către el a personalității și artei lui Dickens se subsumează unei viziuni lucide și originale, el fiind primul care a descoperit trăsăturile ce urmau să stea în atenția criticii moderne. El socotea, de exemplu, că Dickens a fost mai degrabă un creator de mitologie decît un romancier și l-a apărat pe scriitor împotriva acuzațiilor că ar fi flatat gusturile inferioare ale publicului, apreciind că „cei care îl iubesc cu adevărat, îl iubesc pe Dickens din primele romane“ și că „cei care au vreo îndoială despre Dickens nu pot să aibă

îndoială despre superioritatea romanelor tîrzii", ceea ce în fond este esența întregii receptări a scriitorului. Chiar părțile demodate ale criticii chestertoniene despre Dickens sînt valoroase, fiind viziunea unui optimist limpede exprimată în următoarele cuvinte : „Dacă sunteți pesimiști, citind această carte, uitați pentru o clipă plăcerile pesimismului. Visați, într-un moment de rătăcire, că iarba-i verde". Optimismul — propriul optimism al lui Dickens — este cheia succesului pentru Chesterton. Probabil că e o notă de exagerare în ceea ce spune el și nu putem accepta fără rezervă opiniile lui. Chesterton este un critic unilateral, însă în viziunea lui are multe sugestii originale și stimulative.

De o apreciere obiectivă s-a bucurat studiul *Charles Dickens* al lui Chesterton în prefața [190] scrisă de Dan Grigorescu. După ce sesizează la Chesterton dorința de a-l discuta pe Dickens din perspectiva unor valori permanente din opera sa, Dan Grigorescu analizează cu atenție calitățile și eventualele erori ale interpretării chestertoniene, punînd cititorul în curent cu opiniile critice contemporane asupra romancierului și plasînd eseul lui Chesterton într-o perspectivă corectă. Comparatistul român scrie că „fără îndoială, exigențele filologiei contemporane nu pot să accepte modalitățile de interpretare a unei opere și a unei vieți așa cum sînt ele înfățișate în *Dickens* a lui Chesterton", dar admite că această carte cuprinde „multe pagini de o incontestabilă exactitate a analizei" [191]. Chesterton a folosit lumea creată de predecesorul său pentru a-și ilustra propria filozofie și personalitate. Volumul, fără a fi un model de analiză filologică, „rămîne un model de căldură sufletească, de entuziasm ; e un poem al frumuseții umane care face să se uite naivitățile acestui prieten al omului ce se apropie de Charles Dickens cu dragostea pe care o merita un alt mare prieten al omului" [192].

Cartea lui Chesterton a fost primită cu un viu interes de către critica noastră [193], prilejuindu-le unor comentatori și notații despre universul operei dickensiene.

Valeriu Cristea [194] consideră eseul despre Dickens o surpriză și o revelație pentru cititorul român, întrucît aici se întîlnește „cu un tip de critică, să-i spunem des-

chisă, cu care nu prea este obișnuit". Prin „critică deschisă" Valeriu Cristea înțelege „o critică de mare spontaneitate, simplă, directă, caldă, umană scrisă așa cum răsufli, emanație a întregii ființe, necontrafăcute, rămînînd în același timp neîntrecută ca subtilitate și risipă de idei" și o opune criticii reci, artificiale, care cultivă valorile intelectului în dauna celor ale afectului. În ciuda manifestării de către Chesterton a unei jovialități mic-burgheze și a gustului pentru paradox, Valeriu Cristea îi recunoaște criticului englez calitatea exemplară de a aduce în critică toată intimitatea și bogăția ființei noastre, suprapunînd peste aria de preocupare a criticului pe aceea mai largă a omului, al cărui cabinet devine atît de larg încît „se confundă cu natura". Chesterton, încheie Valeriu Cristea, „coboară critica de pe catalige și lasă în jos punțile trufașului ei castel".

Luînd ca pretext de discuție „mitul Dickens" creat de Chesterton, Edgar Papu [195] face cîteva observații utile atît despre Dickens cît și despre aplicabilitatea la cultura noastră a intuiției lui Chesterton privind sursa originalității unui scriitor. Edgar Papu declară deschis că preferă acțiunea de mitizare întreprinsă de Chesterton celei de demitizare (a lui Shakespeare) declanșată de Shaw în aceeași perioadă, adică la începutul secolului, fiindcă din unghiul culturii noastre „nevoia pe care o simțim în primul rînd este aceea de optimism, căldură, de încredere". Considerînd ca hazardată aserțiunea că „Dickens ar întrupa prin excelență tipul scriitorului nemuritor", Edgar Papu este însă de acord cu ideea lui Chesterton că pentru a avea o operă perenă un scriitor trebuie să întrunească „aproape simbolic toate condițiile unei contribuții unice, insubstituibile" pe care un anumit geniu național îl poate da omenirii, condiții pe care Chesterton le credea perfect întrunite în opera lui Dickens. Criteriul chestertonian după care o operă poate fi nemuritoare, sugerează Edgar Papu, trebuie aplicat și de scriitorii noștri „pentru a stimula o literatură cu adevărat originală, astăzi cînd se experimentează la noi atîtea adaptări din alte arii de cultură, fără a se mai urmări și o conjugare cu calitatea locală".

Recenzarea unor studii despre Dickens apărute în occident a contribuit la informarea specialiștilor și chiar a cititorilor de rînd cu puncte de vedere moderne. Astfel volumul de studii *Dickens Centennial Essays* apărut la University of California Press în 1971 (redactori Ada Nisbet și Blake Nevins) a fost recenzat de Dana Guran-Albu [196], după opinia căreia prin cele nouă studii volumul „reprezintă fără îndoială o prețioasă contribuție a criticii contemporane în elucidarea unor probleme spinoase care suscită în zilele noastre interesul viu al specialiștilor".

În ciuda creșterii continue a interesului față de Dickens în ultima jumătate de secol, s-ar părea că mai există „spirite fine" care încă nu l-au „redescoperit" pe romancierul englez. Intuind această situație și animată de dorința de a-l reabilita pe cel ce este „unul dintre coloșii dați uitării, titan al scrisului, frate cu Balzac", ale cărui cărți pot da impresia unei valori incerte, dacă sînt privite de la înălțimea criticului de artă, „înfricoșat de spațiile nesfîrșite ale lui Samuel Beckett", Ana Maria Rareș întreprinde o operațiune de reevaluare în eseul *Charles Dickens : Aventura carte* [197]. Admițînd că în cărțile lui Dickens „densitatea de miez pare să lipsească, ele nu sînt unitare, nu știu de unde să înceapă", Ana Maria Rareș crede că, totuși, „estetul care vrea să pătrundă mai adînc în misterul zămislirii operelor literare și amatorul de curiozități, dezabuzat pentru o clipă de lumea apăsătoare și de-a pururi tainică a cărților de azi, ei cel puțin vor găsi în romanul lui Dickens un prilej amuzant de meditații și descoperiri". Ce vor descoperi acești domni rafinați și dezabuzați de lecturile modernilor ? Că în cărțile lui Dickens există „cîteva lucruri tulburător de moderne, care, înăbușite sub aglomerarea de naive lecții morale, par accidente, dar care, la o privire atentă, se arată a fi elemente importante în structura romanului dickensian".

Principiul de construcție la Dickens amintește cercetătorilor „mai vechea definiție a romanului ca o călătorie". În capitolul IV, *Realismul, artă a contrapunctului* din *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea* Tudor Olteanu acordă cîteva pagini de comentariu dens

urmăririi modului în care „călătoria romanescă“ se află „sub controlul emoțional al lui Dickens“. Alături de unele constatări mai vechi, văzute dintr-o perspectivă nouă (a semioticii și a naratologiei îndeosebi), Tudor Olteanu vine cu cîteva considerații inedite, de o admirabilă acuitate, pe marginea lecturii textului dickensian. Deși uneori cazurile particulare avute în vedere, în special *Documentele postume...*, nu pot fi caracterizante pentru totalitatea romanelor, discursul critic cu caracter de sinteză, original și pătrunzător, triumfă prin excluderea alternativelor și excepțiilor, prin urmărirea exclusivă a romanului văzut ca o călătorie cu toate implicațiile pe care aceasta le are pentru formula narativă, structură, personaje etc. Indicarea unor filiații se întregește cu sublinierea laturilor inedite pe care Dickens le aduce tradiției înnobilate de modelul lui Cervantes. Comparații și cu alți romancieri de pe continent (Stendhal, Flaubert etc.) plasează discuția în contextul mai larg al romanului european [198].

În proza lui Dickens, „o mitologie a faptului divers“, se optează pentru o formulă narativă în contrast cu aceea a lui Stendhal, iar „condiția precizată de Flaubert, conform căreia exprimarea realului necesită reducția gradului de participare sentimentală, nu are valabilitate la Dickens“ [199]. Comentarii ca acelea privind consecința pe plan narativ a publicării romanelor în foiletoane („incidentele, abia provocate, primesc o rezolvare provizorie“, că acest fragmentarism admite „o continuare a aglutinării teoretice infinită“), privind atributele de peisajist ale romancierului („răgazul în care ochiul zburdă în imensitatea naturii — revelație a mișcării eterne — marchează un contrapunct“), surprind aspecte care s-au bucurat de mai puțină atenție din partea altor comentatori de la noi.

Tudor Olteanu conchide că oricare ar fi sfîrșitul romanelor, scopul urmărit de Dickens a fost de „a analiza climatele morale printr-o cameră de luat vederi, sensibilă la culme, obligîndu-și cititorul la o participare afectivă. Utilitatea morală a romanului rezidă în purificarea lectorului, îndreptare prin comedie sau prin lacrimi. Este cel mai important aspect al *umanitarismului* dic-

kensian“ [200]. Prin supunerea romanelor la o analiză de ansamblu care să permită desprinderea unor concluzii privind locul lui Dickens în cadrul romanului european, Tudor Olteanu oferă un exemplu care se cere urmat.

Cezar Petrescu îl situa pe Dickens alături de Tolstoi, Dostoievski, Henry James, Mauriac și Turgheniev, printre scriitorii care prin romanele lor cu subiecte, personaje, atmosferă și viziuni atît de diverse au închegat o operă unitară „prin simpla juxtapunere a romanelor separate, dar articulîndu-se, fuzionînd, într-o vastă frescă de ansamblu“ [201]. Care este, după opinia exegeților români, imaginea actuală despre Dickens în ochii cititorului de rînd și ai criticii ? Mai este el un scriitor care merită atenție, sau aparține doar trecutului, avînd undeva un loc în istoriile literare ? Vom mai semnala cîteva răspunsuri implicate în ceea ce s-a scris în ultima vreme.

Un eseu cu o pătrunzătoare privire comparatistă, sub semnătura lui Tamás Deák [202], sintetiza, în anul centenarului morții scriitorului, semnificația operei romancierului englez pentru cititorul secolului XX. Imaginea lui Dickens psiholog, moralist și nu mai puțin romancier poet, al cărui umor cucerește, se conturează limpede și neechivoc din acest eseu. Trimiterile comparatiste amintesc că Thomas Mann și Proust au avut de învățat de la Dickens, iar neînțelegerea pe care unii critici francezi au manifestat-o într-o anumită perioadă față de autorul englez, considerîndu-l insuficient de matur, se explică prin aceea că „francezii nu au basme“, această observație fiind, la rîndul ei, o excelentă caracterizare a artei lui Dickens, în care predomină fantezia. După o comparație dintre Dickens și Beckett, se optează pentru primul scriitor pentru că „simțul nostru totuși ne spune că adevărata literatură este Dickens și nu Beckett“. După opinia lui Tamás Deák, Dickens este contemporanul nostru.

Ideea principală pe care Leon Levițchi o dezvoltă, în eseul *Dickens, contemporanul nostru*, este aceea că deși Dickens a avut o contribuție deosebită la dezvoltarea literaturii pentru copii — care se poate spune că a început odată cu el, povestitorul scriind despre și pentru copii — el nu este numai un autor pentru copii [203], chiar

dacă uneori a reprezentat lumea prin prisma acutei lor percepții și puteri de observație. Două lucruri sînt necesare, spune Leon Levițchi, pentru o mai bună înțelegere a lui Dickens : să-l cunoaștem mai întîi și apoi să admitem că inima pe care o avem e mai mult decît un organ în sensul definit de Bitzer din *Timpuri grele*, care la întrebarea „ce este inima ?“ răspunde, aplicînd învățătura din școala utilitaristă a lui Gradgrind, că „inima este un organ, domnule“.

Lucian Raicu ironizează prejudecata care-i socotește pe unii scriitori mari „depășiți“ de „teribilele noastre progrese în materie de literatură, de artă literară, de tehnică literară“ [204], prejudecată după care Dickens mai e citit cu mare plăcere numai de copii, Mark Twain de amatorii de divertismente umoristice, Sadoveanu de îndrăgostiții de tihnă și viață naturală, iar Saint-Beuve de tot felul de lectori arierați. Prejudecata există, din păcate, dar Lucian Raicu a intuit foarte bine că unora le este rușine să admită că-i citesc. Un anumit snobism literar își găsește aderenți în fiecare epocă. Chiar operele mari trebuie să fie mereu „redescoperite“ prin acel proces de luminare din interior printr-o lectură adecvată, la care se referea Lucian Raicu.

Multe romane dickensiene citite la o vîrstă adultă ne vor apărea într-o imagine diferită de cea pe care o avem dintr-o lectură făcută în copilărie. Dacă vom lua în mînă *David Copperfield*, romanul care l-a atras pe Freud datorită naturii relațiilor dintre copii și părinți din acest roman și pe care S. Maugham l-a situat între primele zece romane ale lumii, el ne va apare — cum spune H. G. Ford — o carte mai tristă decît ne-am fi amintit, găsind aici impresia nostalgică, aproape în fiecare capitol, a drumurilor nebătute și a ușilor rămase închise [205].

Cantitativ, „industria dickensiană“ (cum a fost numită) este impresionantă. În 1967, Robert Stack, autorul bibliografiilor de studii despre literatura victoriană, consemna că într-un interval de zece ani numărul cărților și articolelor publicate despre Dickens a fost de două ori mai mare decît despre oricare alt scriitor victorian, iar articolele prezentate la redacția revistei *Nineteenth Century Fiction* erau în cea mai mare parte dedicate lui

Dickens în concurenţă cu Henry James, după care urmau la o oarecare distanţă Hawthorne, Melville, Conrad şi Thackeray.

Cercetătorul contemporan, curios să parcurgă o bibliografie chiar sumară a exegezei dickensiene, va avea surpriza unei mari diversităţi de interpretări, fiecare şcoală critică exersîndu-şi metoda asupra operei lui Dickens. Constatînd această proliferare a comentariilor critice, Liliana Teodoreanu presupune că dacă Dickens şi-ar fi prelungit viaţa în secolul nostru, el ar fi fost uimit de „tălmăcirile şi răstălmăcirile cu care criticii i-au învăluit şi disecat opera, încercînd să desluşească în ea sensuri sau intenţii de care probabil creatorul însuşi nu era conştient“ [206]. În ce ne priveşte, am înclina să credem că Dickens ar fi satisfăcut de criticii secolului al XX-lea, care continuă să-i aprecieze opera ca valoroasă şi demnă de a fi cercetată, chiar dacă uneori văd în ea cu totul altceva decît a intenţionat creatorul ei.

O operă literară nu poate fi evaluată în baza unor presupuse intenţii ale autorului, preciza şi Norbert Groeben, deoarece „opera literară, ca realitate activă — receptată estetic — reprezintă o contopire a intenţiei autorului cu receptarea cititorului“ [207], care poate să difere de intenţiile autorului. Rolul criticului este de a servi drept ghid în marile opere ale căror semnificaţii se cer revelate, însă, atrăgea pe bună dreptate atenţia Ov. S. Crohmălniceanu, aceasta nu înseamnă că criticul poate inventa „sensuri care nu există“ sau clădi „edificii exegetice absolut imaginare“ [208].

Pe de altă parte, criticul adesea îşi alege din operă acele elemente care se potrivesc cel mai bine metodei sale şi prin care îşi poate confirma o viziune personală asupra scriitorului. Textul suportă o varietate de abordări şi, după cum spunea S. Iosifescu pe marginea folosirii de către J. Hillis Miller a metodei existenţialiste a lui Poulet la studiul timpului şi spaţiului în romanele dickensiene, „particularizarea demersului critic nu mai poate fi osîndită decît de amatorul de banalităţi grupate, de enumerări de puncte şi paragrafe“ [209]. Dată fiind bogăţia semnificaţiilor din opera lui Dickens, succesul multor critici a rezultat tocmai din această parţializare, din

prezentarea unui Dickens posibil, în analiza căruia metoda personală a criticului și-a dovedit deplina coerență. S. Iosifescu semnala însă pericolul ca în demersul critic să se ajungă de la parțializare la amputare, un risc care trebuie sesizat și evitat.

Deși în opinia Lilianei Teodoreanu romanele lui Dickens nu ar mai aparține marelui public, care și-ar fi „schimbat gusturile", ci au fost „preluate de istoriografii literari, transformate în obiect de studiu sau piese de muzeu", sîntem asigurați de existența în viitor a lui Dickens : „Acuzat de a fi sentimental, ieftin, vulgar pueril, de a construi o epică supraîncărcată și imposibilă, Dickens rămîne însă nemuritor „oricît ar fi de banal termenul), prin unele pagini de antologie, prin detalii savuroase și portrete unice, printr-un stil în care apar cele mai simple și cele mai satisfăcătoare mijloace de expresie ale limbii engleze, fără a mai vorbi de înclinația sa spre umorul absurd care îl apropie de contemporanii noștri" [210].

Diversitatea punctelor de vedere în discutarea operei dickensiene, încercările de a-i defini semnificațiile pentru cititorul de azi, constituie indicii că această operă continuă să rămînă vie și prea puțin atinsă de trecerea timpului. Unele contradicții din enunțurile critice ne amintesc de constatarea mai veche că este foarte greu să-i aplici lui Dickens o anumită etichetă : „Este mai greu să-l rezumi pe Dickens în cîteva expresii decît pe oricare alt scriitor, în afară de Shakespeare sau Dante" [211]. Există tot atîția Dickenși cîți exegeți s-au pronunțat asupra lui.

În ceea ce privește posteritatea lui Dickens, se poate vedea din prezentarea principalelor ecouri critice ale operei sale în țara noastră că el continuă să fie, după o sută de ani, în atenția iubitorilor de literatură. Alăturîndu-se, prin omagiul său, sărbătoririi centenarului morții marelui romancier, Mihnea Gheorghiu a reușit cel mai bine să sintetizeze semnificația operei dickensiene pentru posteritate [212]. După opinia sa, Dickens deține un loc aparte printre cei ce au contribuit prin scrisul lor la înnobilarea sufletului omenesc. Considerîndu-l „un radical fără mesaj filozofic determinat", Mihnea Gheor-

ghiu evocă lupta permanentă, sentimentală și absurdă a scriitorului cu mentalitățile timpului. Critica socială a lui Dickens ne spune Mihnea Gheorghiu, a fost comparată de Orwell cu loviturile unui baston de promenadă pe spinarea unui elefant ; după o sută de ani istoria este plină de cimitirele ei de elefanți, dar printre ele „omenia sensitivă a lui Dickens s-a strecurat și a rămas nealterată, în fundul inimilor noastre cicatrizate". Dintre nenumăratele imagini despre Dickens, create de critica literară, Mihnea Gheorghiu se îndreaptă către cea pe care ne-a oferit-o Chesterton pentru că acest critic „încă ne mai dă de gîndit spunînd că Dickens a încercat să ofere lumii o imagine despre ea însăși pe care lumea nu putea să și-o reprezinte singură și că spiritul său sănătos și loial în plăcere și în durere va fi cu atît mai apreciat cu cît lumea se va apropia de ea însăși cu mai multă sinceritate".

Desigur, critica va continua să-și spună și pe mai departe cuvîntul aducînd noi și interesante interpretări, confirmînd și de acum înainte ceea ce scria Mihnea Gheorghiu în încheierea admirabilului său eseu : „Dar fără Dickens puritatea sufletească a cititorilor din toată lumea s-ar fi trezit mai puțin pregătită în lupta noastră (cea de toate zilele) dintre răul și binele universal". Un minunat omagiu adus geniului prolific și caldului umanism al lui Dickens.

O infinitate de interpretări, fiecare cu o viziune proprie asupra moștenirii literare dickensiene, a contribuit la formarea unei mai bune perspective privind acele laturi care s-au dezvăluit în decursul cercetării sau în procesul lecturii. Prelungirea șirului de interpretări în posteritatea creatorului de artă constituie un indiciu destul de convingător asupra valorii reale a operei. Așa cum admirabil observa Al. Paleologu „posteritatea nu se înșeală decît prin omisiunile ei, dar nu consacră niciodată false valori [...] Marile valori consacrate nu sînt dosare închise ; ele sînt inepuizabile și li se va găsi alt unghi de interpretare, mereu se va găsi în ele ceva nou" [213].

Coloratura poetică și sugestivitatea limbii, contururile nedefinite și imaginile cu încărcătură simbolică din opera lui Dickens sînt ecouri nu numai ale experienței indi-

viduale ci şi ale celei general umane. Deşi în scrierile sale se pot identifica oameni şi locuri avînd corespondenţă cu realitatea, iar satira, uneori nemiloasă, are ţinte precise, Dickens nu a creat o operă sociologică şi nici pamflete sub masca romanului. El este înainte de toate romancier, artist, poet al metaforei. Critica a rămas încă datoare faţă de cititor în privinţa interpretării în continuare a multor aspecte ale operei prin substanţiale lucrări exegetice destinate generaţiilor mai tinere.

Note la capitolul IV

1 Philip Hosbaum, *Theory of Criticism,* Indiana University Press, Bloomington, 1970, p. 163.

2 Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativităţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 357.

3 John Lucas, *The Melancholy Man,* Methuen & Co. Ltd. London, 1970, p. 344.

4 Vezi J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of his Novels,* Harvard University Press, Cambridge, Mass., Oxford University Press, London, 1958.

5 Virginia Woolf, *Eseuri,* Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 62.

6 Alina Clej, *Charles Dickens: Momente semnificative din opera de traducere a literaturii universale,* în *Secolul 20,* nr. 11—12, 1974, p. 168.

7 E. Wagenknecht, *Cavalcade of the English Novel,* Henry Holt and Company, New York, 1954, p. 230.

8 Sylvère Monod, *Charles Dickens ou la genèse d'un art moderne,* în *Europe,* Paris, 47-e année, no. 488, decembre 1969, p. 22.

9 Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România,* vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 71.

10 Radu Ionescu, *Scrieri alese,* ed. îngrijită, prefaţă şi note de Dumitru Bălăeţ, Bucureşti, 1974, p. 110.

11 *Ibid.,* p. 317.

12 George Ivaşcu, *Din istoria teoriei şi criticii româneşti,* Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967, pp. 533—534.

13 *Familia*, 7/19 iunie, 1870, an VI, nr. 24, p. 284.

14 *Familia*, 27/11 iuliu, 1870, an VI, p. 311.

15 Vezi Al. Duțu, *Dickens în România*, în *Studii de literatură universală*, București, 16 (1970), pp. 45—51.

16 *Charles Dickens (Boz)*, în *Noua bibliotecă română*, Brașov, II, 1883, pp. 47—48.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 Florin Mihăilescu, *op. cit.*, p. 175.

20 *Ibidem*, p. 173.

21 Adriana Iliescu, *Proza realistă în secolul al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1978, p. 50.

22 *D. Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, Casa Școalelor, 1944, p. 363.

23 După opinia lui Mihai Drăgan, primul obiectiv al lui Maiorescu era „întărirea procesului de triere critică a culturii străine, occidentale mai ales, cu scopul asimilării ei potrivit trebuințelor spirituale românești și mai ales accentuarea, prin opoziție, a elementului național care trebuie cristalizat în forme superioare de manifestare". (*Lecturi posibile*, Editura Junimea, Iași, 1978, p. 122.)

24 Pompiliu Marcea, *„Convorbiri literare" și spiritul critic*, Editura Minerva, București, 1972, p. 218.

25 Al. Duțu, *Dickens în România, Studii de literatură universală*, 16 (1970), p. 47.

26 Alexandru Gr. Șuțu, *Studiu asupra romanului realist din zilele noastre, Convorbiri literare*, nr. 6, 1884, p. 237.

27 C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 506.

28 *Ibid.*, p. 170.

29 Florin Mihăilescu, *op. cit.*, p. 530.

30 Adriana Iliescu, *Reviste românești la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1972, p. 20.

31 C. Stere (C. Șărcăleanu), *Evenimentul literar*, 29. VIII. 1894, p. 1.

32 H. Sanielevici, *Lumea nouă*, București, I, (1894—95), nr. 94, p. 1.

33 *Ibidem*. Sanielevici a publicat un articol în care îl caracterizează pe Dickens într-un mod oarecum similar și în ziarul *Adevărul*, nr. 1883, (1894), p. 1, semnîndu-l H. Silvius.

34 H. Sanielevici, *Poporanismul reacţionar*, Bucureşti, 1921, p. 138.

35 *Noua revistă română*, Bucureşti, vol. XI, (26 februarie 1912), p. 270.

36 *Ceva despre Charles Dickens* de A. C., *Tribuna*, Arad, XVI, (21 ian. 1912), pp. 3—5 ; „A. C." sau Adrian Corbul a fost pseudonimul folosit de scriitorul Radu Baltag.

37 *Ibidem.*

38 *Ibidem.*

39 *Ibidem.*

40 *Centenarul lui Dickens* de „Ad", *Tribuna*, Arad, XVI, (1912), nr. 23, p. 5. Un articol comemorativ cu un conţinut absolut identic a apărut în ziarul *Dimineaţa*, Bucureşti, IX, nr. 2834, (1912), p. 1, semnat de Iosif Nădejde.

41 Z. Ornea făcea precizarea importantă că „chiar dacă nu a fost o şcoală estetică şi un curent în înţelesul consacrat al termenului" poporanismul a fost „o orientare complexă, cu profunde rezonanţe în lumea creatorilor de frumos". *(Poporanismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 356.)

42 Vezi Hippolyte Taine, *Pagini de critică*, texte alese, traduse şi prefaţate de Silvian Iosifescu, Bucureşti, 1965, pp. 344—377.

43 Basil Munteanu, *La littérature comparée chez les Roumains*, în *Yearbook of Comparative Literature*, II (1953), pp. 19—27.

44 O bună caracterizare sintetică a noii perioade realizează Ov. S. Crohmălniceanu care, printre altele, scrie : „Faptul că se împlinise multvisatul ideal al unităţii naţionale şi fuseseră înlăturate barierele artificiale între românii din provinciile subjugate are (de asemenea) o covîrşitoare importanţă nu numai politică, dar şi culturală. Numărul talentelor scriitoriceşti notabile creşte sensibil ; contactele cu alte literaturi se lărgesc [...] Culturii noastre i se caută tot mai stăruitor planuri universale de afirmare. Preocuparea accentuată pentru «europeism» şi totodată pentru valorificarea originalităţii naţionale decurge din această tendinţă şi ea imprimă vieţii spirituale interbelice o notă proprie". (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 11—12.)

45 Ileana Verzea, *Anglia văzută de români*, în *Secolul 20*, nr. 10—11—12, (1978), p. 71.

46 Într-un eseu despre Tolstoi, subliniind elementul romantic la Balzac, Ibrăileanu scria că aceeaşi trăsătură o găsim la

Dickens, „a cărui însușire genială, imaginația incendiară, l-a făcut adesea să dea lucrurilor proporții de vis". (p. 295) Cînd îi compară pe A. France și Dickens, Ibrăileanu găsește că „mai fin în ironie și mai discret în sentiment decît Dickens — la Dickens sentimentul e pe un plan mai ridicat în creație —, humorul lui France e mai puțin vulgar, mai delicat, mai „artist" decît al genialului scriitor englez, care-și răsplătește lipsa de fineță, dacă e un defect, prin puterea colosală de creație a vieții pasionale și active". (*Scriitori români și străini*, vol. II, ediție îngrijită de Ion Crețu, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 367—68.)

47 Garabet Ibrăileanu, *Studii literare*, ed. îngrijită de S. Bratu, București, 1957, p. 334.

48 *Ibidem*, p. 335.

49 *Ibidem*.

50 Dan Grigorescu, *Prefață* la Charles Dickens, *Marile speranțe*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. XXXVI.

51 I. Botez, *Aspecte din civilizația engleză*, Editura Vieții Românești, Iași, 1920, p. 253 (publicată pentru prima oară în 1912, această carte a cunoscut 5 ediții pînă în 1945).

52 *Ibidem*, p. 284.

53 *Idem*, *Studii și observații*, Socec, București, 1920, p. 90 (prima ediție a apărut în 1914).

54 *Ibidem*, p. 91.

55 Idem, *Priviri asupra limbii și literaturii poporului englez*, în *Viața românească*, nr. 3, 1924, p. 428.

56 *Ibidem*.

57 Adriana Iliescu, *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1975, p. 169.

58 N. Iorga, *Anglia și poporul englez*, Editura Casei Școalelor, București, 1928, p. 89.

59 Idem, *Ce datorăm cărții engleze*, Datina Românească, Vălenii de Munte, 1938, p. 10.

60 Idem, *Pagini de tinerețe*, vol. II, ed. Barbu Theodorescu, București, 1968, p. 207.

61 Idem, *Evocări din literatura universală*, ed. Liliana Iorga-Pippidi cu o prefață de Alexandru Duțu, Editura Univers, București, 1972, p. 147.

62 Marcu Beza, *Romanul contimporan*, Cultura Națională, București, 1928, p. 5.

63 Idem, *Din Anglia. Însemnările unui literat*, Viața Românească, Iași, 1921, p. 54.

64 *Ibidem*, p. 55.

65 Dragoș Protopopescu, *Curs de engleză. Romanul englez (note)*, București, 1945—1946, p. 195.

66 *Ibidem*, p. 196.

67 Const. Șăineanu, *Romanul francez*, București, 1922, p. 142.

68 Garabet Ibrăileanu, *Companii*, ediție îngrijită și prefațată de Mihai Drăgan, Editura Minerva, București, 1971, p. 183.

69 Paul Rareș, *Cetind pe Dickens*, în *Viața românească*, XIV (1922), nr. 5.

70 I. Crețu, *G. Ibrăileanu. Restituiri literare*, Editura Academiei R. S. România, București, 1968.

71 Al. Piru, *Varia*, Editura Eminescu, București, 1972, pp. 266—270.

72 Paul Rareș, *op. cit.*, p. 222.

73 *Ibidem*.

74 *Charles Dickens*, în *Adevărul literar și artistic*, București, VII, (1926), nr. 303, p. 8.

75 *Ibidem*.

76 Mihai Ralea, *Stefan Zweig : Dickens et Balzac*, în *Viața românească*, Iași, XIX (1927), nr. 8—9, p. 205.

77 Eugen Relgis, *Stefan Zweig : Balzac-Dickens. Deux grands romanciers du XIXe siècle. Paris, 1927.* (Recenzie), în *Adevărul literar și artistic*, București, VIII (1927), nr. 339, p. 7.

78 Ada Nisbet, *Charles Dickens*, în *Victorian Fiction : A Guide to Research*, ed. Lionel Stevenson, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1964, p. 134.

79 Stefan Zweig, *Trei maeștri : Balzac, Dickens, Dostoievski*, trad. Relgis, „Cugetarea", București, 1938, p. 107. Versiunea românească a fost favorabil recenzată de S. Teleajen (*Însemnări ieșene*, III, nr. 6, 1938, pp. 565—566).

80 G. B., *Fagin și Leiba Zibal*, în *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 505, 1930, p. 7. Acest articol reproduce aproape în totalitate conținutul unui articol semnat de Adrian Corbul (Radu Baltag), în *Românul*, Arad, II (1912), nr. 161, p. 1—3.

81 Apud Edgar Johnson, *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph*, vol. II, Little, Brown and Company, Boston and Toronto, 1952, p. 1010.

82 G. B., *Fagin și Leiba Zibal*, loc. cit.

83 Horia Petra-Petrescu, *Mila și compătimirea socială în literatură*, Sibiu, 1924.

84 Vasile V. Georgescu, *Încercare asupra menirii romanului*, în *Viața românească*, Iași, XX (1928), nr. 9, p. 232.

85 *Ibidem*, p. 233.

86 Vera Panfil, *Charles Dickens*, în *Adevărul literar și artistic*, București, XVIII (1937), nr. 849, p. 13.

87 Silvian Iosifescu, *Recitiți pe Dickens*, în *Reporter*, nr. 38, 1937, p. 6.

88 *Ibidem*.

89 *Ibidem*.

90 *Ibidem*.

91 *Ibidem*.

92 Despina Ghidionescu, *Charles Dickens și operele sale*, în *Britanica*, I, nr. 5 (5 oct. 1938), p. 31.

93 *Centenarul lui Samuel Pickwick*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 807, 1936, p. 8.

94 Ion Pas, *Charles Dickens*, în *Azi*, an VIII, nr. 44, 1939, p. 7.

95 Tudor Vianu, *Studii de literatură universală*, Editura Academiei, București, 1963, p. 607.

96 Adina Arsenescu-Iamandi, *Un scriitor al poporului: Charles Dickens*, în *Viața românească*, București, XXXVIII, nr. 5—6, 1945, pp. 54—56.

97 *Charles Dickens (1812—1870)*, în *Să cunoaștem scriitorii literaturii universale. Prezentare bibliografică*, București, 1956, pp. 33—40; Al. Duțu și Sorin Alexandrescu, *Dickens în România*, București, 1962, 6 p; *Charles Dickens. Bibliography of the Romanian Translations Published in Volume (1898—1966)*, Bucharest, Romanian Institute for Cultural Relations with Foreign Countries, 1967, 32 p.

98 Jack Lindsay, *Charles Dickens. A Biographical and Critical Study*, Philosophical Library, New York, 1950, p. 235.

99 G. H. Ford, *Dickens and His Readers*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1955, p. 100.

100 George Gissing, *Charles Dickens*, Dodd, Mead & Company, London, 1898, p. 94.

101 N. Moraru, *Realismul în literatură*, București, 1948, pp. 35—36; *Elementele realismului în literatură*, în *Studii și eseuri*, București, 1950, p. 60.

102 Vera Călin, *Un prieten al celor asupriți: Charles Dickens*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1951, p. 97.

103 Clio Mănescu, *Curs de literatură universală și comparată. Secolul 19. Romantismul și realismul*, Timișoara, 1974, p. 183.

104 *Ibidem*, p. 195.

105 Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 74.

106 *Ibidem*, p. 440.

107 Al. Philippide, *Studii și portrete literare*, Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 63.

108 Ioana Crețulescu, *Mutațiile realismului*, Editura științifică, București, 1974, p. 38.

109 Taylor Stoehr, *Dickens: The Dreamer's Stance*, Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1965, p. 14.

110 Liliana Teodoreanu, *Romanticul Dickens*, în *Familia*, Oradea, seria V, anul 6 (106), nr. 8 (60), august 1970, p. 3.

111 *Ibidem*.

112 Vezi George J. Becker, (ed.), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton University Press, Princeton, 1963.

113 René Wellek, *Conceptele criticii*, Editura Univers, București, 1970, p. 264.

114 Idem, *Istoria criticii literare moderne*, vol. IV Editura Univers, București, 1979, pp. 345—346.

115 Edgar Papu, *Realismul și purismul estetic*, în *Conceptul de realism în literatura română*, antologie și studii de Al. Săndulescu, Editura Eminescu, București, 1974, p. 331.

116 Z. Ornea, *Confluențe*, Editura Eminescu, București, 1976, p. 232.

117 Vezi Daniel Masson, *British Novelists and their Style*, Cambridge, 1859.

118 Lucien Goldman, *Sociologia literaturii*, Editura Politică, București, 1972, p. 117.

119 Angus Wilson, *Remember-interviu* luat de George Cuibuș, *Cronica*, Iași, VII, 12 (320), 24. III. 1972, p. 16.

120 Mihnea Gheorghiu, *Amintirea lui Dickens*, în *Călăuza bibliotecarului*, București, 1955, nr. 6, p. 31.

121 *Ibidem*.

122 Idem, *Dickens, un autor popular*, în *Gazeta literară*, nr. 9, 1962, p. 6.

123 Idem, *Orientări în literatura străină*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1958, p. 177.

124 *Ibidem*, p. 178.

125 *Ibidem*.

126 *Ibidem*, p. 179.

127 Clio Mănescu, *op. cit.*, p. 193.

128 *Ibidem*.

129 *Ibidem*, p. 215.

130 Evghenie Lann, *Dickens*, în românește de Profira Sadoveanu și N. Zdetovețchi, București, 1950, 378 p.

131 Pierre Daix, *Șapte secole de roman*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, pp. 212—255.

132 Constantin Ciopraga, *Charles Dickens*, în *Iașul nou*, II, nr. 7 (1950), p. 95.

133 *Ibidem*, p. 99.

134 Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 106.

135 Ion Ianoși, *Romanul monumental și secolul XX*, Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 57.

136 *Ibidem*.

137 Ana Cartianu, *Eseuri de literatură engleză și americană*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 81.

138 *Ibidem*, p. 91.

139 *Ibidem*, p. 88.

140 *Ibidem*, p. 90.

141 Edgar Papu, *Mitul Dickens*, în *România literară*, București, nr. 32, 1970, p. 23.

142 R. M. Albérès, *Istoria romanului modern*, în românește de Leonid Dimov, E.L.U., București, 1968, p. 39.

143 Ana Cartianu, *op. cit.*, p. 92.

144 *Ibidem*, p. 95.

145 *Ibidem*, p. 97.

146 *Ibidem*, p. 100.

147 *Ibidem*, p. 99.

148 *Ibidem*, p. 108.

149 Monica Botez, *An Undercurrent in Dickens' Late Novels*, în *Analele Universității București. Limbi germanice*, XX, 1971, pp. 129—134.

150 *Ibid.*, p. 130.

151 Adrian Marino, *Prezențe românești și realități europene — Jurnal intelectual*, Editura Albatros, București, 1978, p. 262.

152 Jack Lindsay, *op. cit.*, p. 201.

153 Masao Miyoshi, *The Divided Self. A Perspective on the Literature of the Victorians*, New York, 1969, p. 269.

154 Silvian Iosifescu, *Oameni și cărți*, Editura de Stat, București, 1946.

155 *Ibidem*, p. 168.

156 Idem, *În jurul romanului*, Editura pentru Literatură, București, 1961 ; *Mobilitatea privirii*, Editura Eminescu, București, 1976.

157 Tudor Vianu, *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 258.

158 Idem, *Studii de literatură universală*, p. 545.

159 *Ibidem*, p. 87.

160 Dan Grigorescu, *Prefață* la Charles Dickens, *Marile speranțe*, ed. cit., p. XXX.

161 *Ibid.*, p. XXXI.

162 *Ibid.*, p. XXXII.

163 Dan Grigorescu și Sorin Alexandrescu, *Romanul realist în secolul al XIX-lea*, Editura enciclopedică română, București, 1971.

164 Lucian Raicu, *Reflecții asupra spiritului creator*, Cartea Românească, București, 1979, p. 235.

165 Vezi Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1967.

166 Vezi Mihail Mîndra, *Tema „Mesagerului" la Dickens și Dostoievski* în *Studii de literatură universală*, 19, 1976 ; Valeriu Cristea, *Spațiul în literatură*, Cartea Românească, București, 1976.

167 Ana Cartianu, *op. cit.*, p. 88.

168 *Ibid.*, p. 81.

169 *Ibid.*, p. 82.

170 Clio Mănescu, *op. cit.*, p. 196.

171 T. Mocanu, *Fiziologia literară*, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 61.

172 *Ibid.*, p. 55.

173 V. S. Pritchett, *The Living Novel*, Reynal & Hitchcock, New York, 1947, p. 88.

174 Dorothy van Ghent, *The English Novel. Form and Function*, Perennial Library, Harper & Row Publishers, New York, 1967, p. 157.

175 Alina Clej, *op. cit.*, p. 169.

176 *Ibidem.*

177 Monica Botez, *op. cit.*, p. 131.

178 *Ibid.*, 133.

179 *Ibid.*, p. 134.

180 *Ibidem.*

181 Leonid Dimov, *Pickwick şi insulele fericite. (Despre unele opere ale lui Charles Dickens cu prilejul împlinirii a 160 de ani de la naştere)*, în *România literară*, 5, nr. 7, (10 februarie 1972), p. 28.

182 Leon Levițchi, *Dickens contemporanul nostru*, în *Studii de literatură universală*, vol. XVI, Bucureşti, 1970, p. 20.

183 Liliana Teodoreanu, *Elemente fantastice în stilul lui Dickens*, în *Studii de literatură universală*, vol. XVI, Bucureşti, 1970, pp. 34—41.

184 R. Garis, *The Dickens Theatre : A Reassessment of the Novels*, Clarendon Press, Oxford, 1965, p. 24.

185 F. R. Leavis and Q. D. Leavis, *op. cit.*, p. 34.

186 Alina Clej, *op. cit.*, p. 168.

187 Societatea Dickens, foarte activă şi azi, s-a constituit în 1902. G. K. Chesterton, unul dintre primii ei preşedinți, a devenit marele exponent al dickensienilor entuziaşti pentru care primele romane exprimau cu adevărat geniul lui Dickens.

188 G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, în româneşte de Teodora Sadoveanu. *Prefață* de Dan Grigorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

189 Sylvère Monod precizează însă că Chesterton „mai are să ne spună despre Dickens lucruri care merită deplină consideraţie.“ (*Dickens and Fame*, în *The Dickensian*, Centenary Number, vol. 66, 1970, no. 361, p. 133.)

190 Dan Grigorescu, *Prefață* la *Charles Dickens* de G. K. Chesterton, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

191 *Ibid.*, p. 15.

192 *Ibidem.*

193 Valeriu Cristea, *G. K. Chesterton : „Charles Dickens“*, în *Flacăra*, Bucureşti, XIX, nr. 786, 27 iunie 1970 ; Edgar Papu, *Mitul Dickens*, în *România literară*, Bucureşti, nr. 32, 1970 ; Aurel Dragoş Munteanu, *G. K. Chesterton : „Charles Dickens“*, în *Scînteia*, Bucureşti, an. 39, nr. 8488, 17 iulie 1970 ; Al. Dobrescu, *G. K. Chesterton : „Charles Dickens“*, în *Cronica*, Iaşi, 5, nr. 26, 27 iunie 1970.

194 Valeriu Cristea, *G. K. Chesterton: „Charles Dickens"*, p. 13.

195 Edgar Papu, *Mitul Dickens*, p. 23.

196 Dana Guran-Albu, *Dickens Centennial Essays* (Recenzie), în *Revista de istorie și teorie literară*, tom 22, nr. 1, 1973, pp. 141—143.

197 Ana Maria Rareș, *Charles Dickens: Aventura carte*, în *Viața românească*, XXIII, nr. 6, iunie 1970, pp. 86—89.

198 Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea*, Editura Univers, București, 1977, pp. 253—268.

199 *Ibidem*, p. 255.

200 *Ibidem*, p. 267.

201 Cezar Petrescu, *Dublul cuvînt înainte*, în *Conceptul de realism în literatura română*, antologie și studii de Al. Săndulescu, Editura Eminescu, București, 1974, p. 161.

202 Tamás Deák, *A száz éves Dickens*, în *Utunk*, XXV, 24 (1128), (1970), p. 8—9.

203 Leon Levițchi, *op. cit.*, p. 19.

204 Lucian Raicu, *op. cit.*, p. 285.

205 George H. Ford, *David Copperfield*, în *The Dickens Critics*, ed. George H. Ford and Lauriat Lane, Jr., Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1966, p. 350.

206 Liliana Teodoreanu, *Romanticul Dickens*, loc. cit.

207 Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*, Editura Univers, București, 1978, p. 116.

208 Ov. S. Crohmălniceanu, *Exegeză și cabalistică*, în *Semnificațiile criticii contemporane*, ed. îngrijită de Florin Mihăilescu, Editura Eminescu, București, 1976, p. 96.

209 Silvian Iosifescu, *Redescoperiri și reducții*, în *Luceafărul*, București, XVI, nr. 41 (598), 13 octombrie 1973, p. 3.

210 Liliana Teodoreanu, *Romanticul Dickens*, loc. cit.

211 Robert Morse, *Our Mutual Friend*, în *The Dickens Critics*, p. 210.

212 Mihnea Gheorghiu, *Lumea fără Dickens*, în *Tribuna*, Cluj, XIV, nr. 25, 18 iunie 1970, p. 1; de asemenea în *Scrisori din Imediata Apropiere*, Editura Albatros, București, 1971, pp. 26—28.

213 Al. Paleologu, *Bunul simț ca paradox*, Editura Cartea Românească, București, 1972, p. 13.

CONSIDERAȚII FINALE

Ca pretutindeni în lume, Dickens a avut și continuă să aibă mari admiratori și în România. Numeroase mărturii (prefețe, referințe izolate, însemnări de jurnal, corespondență, iar mai tîrziu studii de specialitate) reliefează cu pregnanță o atenție preferențială acordată valorilor etice, democratismului, mesajului umanist pe care le implică opera marelui prozator englez. Receptarea lui indică o vie și semnificativă participare a noastră la marile valori ale universalității, implicit la elevatul mesaj al unei opere consacrată de mult în circuitul întregii umanități.

Izvorîtă din condițiile societății victoriene, opera lui Dickens nu s-a perimat, pentru că deși anumite instituții sau racile specifice au dispărut, cauzele sociale și morale care provoacă grave schilodiri ale sufletului continuă să se manifeste în lume. În plus, această operă răspunde aspirațiilor neîncetate ale omului spre frumos. Stilul metaforic, puterea imaginației și intensitatea viziunii, comunicînd atît comicul cît și dramatismul vieții, contribuie la permanența mesajului umanist.

Sensibilitatea noastră, produs al interacțiunii multor factori ce au contribuit la modelarea ei și i-au determinat opțiunile, a răspuns cu spontaneitate lumii din romanele dickensiene, deoarece în ea și-a recunoscut linia propriei deveniri de la indiferență, lăcomie și cruzime, prin ipocrizie, mîndrie și egoism, la iubire, devotament și solidaritate umană, proces care nu se încheie niciodată.

Opera lui Dickens a stimulat o mai mare apropiere între oameni prin sensibilizarea la bucuriile, durerile și

speranțele celor din jur. Dacă nu au dispărut încă din lume momentele și cazurile de indiferență șocantă sau de cruzime înjositoare înseamnă că este cu atît mai mult nevoie de repetarea, de reluarea sub diferite forme, a unor adevăruri răspîndite în acele simple dar impresionante imagini ce se constituie din scenele și situațiile descrise de Charles Dickens : ignorarea sau respingerea căldurii umane duce la relații artificiale, bazate pe interes și calcul ; cu cît omul posedă mai puțină afecțiune și simpatie, cu atît se îndepărtează de propria sa esență, supunîndu-se legilor care guvernează în regnul animal. A te apropia de semenii tăi cu înțelegere, a învăța să fii răbdător și tolerant înseamnă a te ridica deasupra pornirilor instinctuale, prejudecăților și egoismului, înseamnă de fapt a-ți respecta demnitatea de om.

Traiectoria operei lui Charles Dickens în România este legată, sub un anumit raport, de însăși procesul de dezvoltare a literaturii române de-a lungul unui interval de timp de peste un secol de cînd datează prima traducere din opera scriitorului englez în limba română. Dincolo de interesanta imagine de ansamblu a pătrunderii unui scriitor în conștiința noastră literară, traducerile din Dickens și articolele ocazionate de popularizarea lui în cultura noastră scot în evidență nu o dată aspecte specifice ale vieții cultural-literare românești. Principalul considerent al slabei receptări a lui Dickens în România în secolul trecut îl constituie faptul că lipseau anumite afinități între spiritul nostru literar public, preferințele și gusturile dictate de înseși împrejurările social-politice ale țării noastre ce cunoaște în evoluția ei în primele șapte decenii ale veacului trecut una din cele mai frămîntate perioade, și spiritul conservator de stabilizare burgheză, specific epocii victoriene din Anglia. Slaba cunoaștere a limbii engleze și nevoia de a recurge la intermediare au întîrziat de asemenea apariția unor traduceri sistematice din Dickens pînă în etapa mai recentă. Evident, o cauză a nereceptării, nu mai puțin importantă, a fost și lipsa de solicitudine a editorilor suspicioși de eventualitatea unui eșec comercial.

În aceste condiții, revistele literare au avut, în secolul al XIX-lea mai ales, un rol hotărîtor în popularizarea lui Dickens prin traduceri încurajate de cei mai de seamă reprezentanți ai vieții noastre culturale și literare.

Sînt mulți factori — sociali, literari și strict materiali — care stau la baza atît a succeselor cît și a neajunsurilor manifestate în primii o sută de ani (1844—1944) de receptare a lui Dickens prin traduceri. Succesul a fost determinat în primul rînd de interesul pe care unii dintre scriitorii și criticii noștri l-au arătat pentru opera sa. De-abia după 1944, cînd s-au creat condiții adecvate înfloririi întregii culturi, Dickens a devenit un scriitor larg cunoscut în România. Un rol considerabil în popularizarea autorului lui *David Copperfield* au avut și alte mijloace decît cele editoriale (critica literară, învățămîntul prin cursurile de literatură engleză și universală, sărbătorirea în cadrul festiv al comemorărilor, emisiuni radiofonice, filme bazate pe opera sa, dramatizări).

Trecînd în revistă peste o sută de ani de comentariu critic, am putut constata că critica s-a mișcat în cercuri care s-au mărit continuu de la o generație la alta. Adesea descoperim că multe idei valoroase există în studii scrise cu mult înainte, cînd nu se foloseau limbajul critic și posibilitățile de investigare ale școlilor mai recente. Deși nu ne vom întoarce la autorități din trecut pentru a învăța despre Dickens, contribuția acestora merită să fie subliniată și apreciată. Există o tradiție și o continuitate. Noi posibilități de interpretare, de dezvăluire a sensurilor latente azi pot să apară pe măsură ce timpul trece. Marile opere, cum sînt acelea ale lui Dickens, au o rezonanță specială produsă de densitatea sau semnificația generală a simbolurilor și referințelor, ceea ce face posibil ca timpul să schimbe prioritățile interpretării sau pur și simplu să adauge sensuri noi.

Sînt anumite trăsături care fac din receptarea critică un proces mult mai unitar decît cel al traducerilor, cu linii de demarcație mai puțin conturate pentru a putea vorbi de perioade. În același timp se poate observa o suprapunere a diverselor curente sau tendințe literare, fie că este vorba de estetica romanului sau de mișcări

literare. În tratarea criticii am încercat să desprindem o imagine evolutivă, pînă în 1944, și una analitică prin urmărirea mai ales a ideilor critice din perioada contemporană, referitoare la realismul dickensian, structura și tehnica narativă, personaje etc.

Integrînd critica despre Dickens pînă în 1944 în procesul dezvoltării istorice, sociale și literare din România, constatăm o strînsă interdependență între principiile filozofice care alcătuiesc un sistem unitar de idei cu o concretă finalitate socială și interesul adepților acestor idei pentru opera lui Dickens. Văzută astfel, exegeza dickensiană din România indică și pe această cale raportul dintre ecoul unei opere de artă și mediul social care o receptează.

Diverse în privința modului de abordare a artei și universului dickensian, scrierile din ultimii treizeci de ani despre Dickens completează ansamblul. Mari personalități ale culturii noastre contemporane s-au pronunțat asupra lui. În general vorbind, s-a ajuns la judecăți mai echilibrate, în care un fel de sinteză a școlilor critice opuse și complementare plasează arta lui Dickens într-o mai bună perspectivă. Este normal ca o atenție egală să i se acorde atît lui Dickens din primele romane cît și celui din perioada maturității artistice, considerînd umorul și simbolistica dickensiană ca părți integrale ale artei sale, la fel de importante. Tocmai această structură extrem de complexă, îmbinînd umorul și simbolul, concretul și abstractul, fantezia și grotescul, realismul și mitologicul a fost marea atracție a scrierilor lui Dickens, făcîndu-le deschise atîtor interpretări.

Dacă uneori ideile exprimate în țara noastră asupra operei dickensiene au coincis cu opinii din alte zone de cultură, aceasta dovedește că modalitățile critice tind spre generalizare din cauza difuziunii largi a ideilor, pe de o parte, și din cauza schimbării gusturilor, pe de alta. De fapt, întreaga critică ilustrează foarte bine concepțiile în schimbare despre condiția estetică a romanului, fiecare școală impunîndu-și propriile criterii în judecarea realizării lui Dickens. Structura foarte complexă a romanelor sale nu a putut fi cuprinsă satisfăcător de către nici o metodă, folosită în mod exclusiv.

A trebuit să se recunoască, printre altele, că Dickens este atît realist cît și romantic și, mai presus de toate, un romancier-poet. Critica dickensiană din România a ilustrat pe deplin toate tendințele divergente și contrastante, dar constant a acordat o atenție deosebită calităților perene care îl fac pe Dickens un scriitor mare pentru toate generațiile.

Din imaginea pe care o avem acum despre Dickens o idee se desprinde cu claritate : el este și va rămîne unul din marii scriitori ai lumii. Critica nu va înceta să se ocupe de opera sa. Interpretările noi vor contribui cu pătrunderi originale în zone ce încă merită să fie iluminate.

Traducerile succesive, atenția de care s-a bucurat opera scriitorului englez în cultura noastră, de-a lungul a aproape treisprezece decenii de literatură, din partea unor personalități de seamă ale culturii noastre, audiența crescîndă remarcată în ultima jumătate de secol ne determină să recunoaștem că opera lui Dickens a fost o lectură indispensabilă a publicului românesc de toate vîrstele.

SUMMARY

Being a study of the fortune and reputation of Charles Dickens' works in Romania, this book aims at investigating those features of the popular English writer's creation which have particularly drawn the attention of both readers and commentators in this country. In some ways the story of Dickens's reception in Romania is connected with the evolution of Romanian literature in the one hundred and thirty years or so that have elapsed since the first translation appeared. The translations from Dickens, and the essays occasioned by his popularization in our culture do not offer us only an interesting general picture of a writer's penetration into our literary consciousness ; they also point to the specific features of Romanian cultural and literary life which have prepared and facilitated this reception.

The story of Dickens' fortune in the Carpathian and Danubian lands is symbolic, in part at least, of our growth in awareness of and appreciation for the perennial values in universal culture and at the same time of the progress of the whole society. By speaking about our attitude towards Dickens, we may learn more about ourselves in terms of spiritual and literary development and integration in the common flow of humanity. His fortune in this country seems to have followed a pattern that closely parallels the ascending curve of socio-cultural and literary development, bearing on a multitude of questions that range from literary taste to techniques of translations to editorial policies of publishers etc.

Starting from ideas and suggestions communicated by previous researchers, such as Mihnea Gheorghiu, Dan Grigorescu, Mihail Bogdan and Alexandru Duțu, and using the available

bibliographical material, we have extended the study of the phenomenon along several lines of investigative possibilities, including the peculiar features of Dickens' literary reputation and his reception in some European countries (Chapter I), the conditions in Romanian society and culture, which influenced the attitude towards Dickens' work, the significance of some early contacts with this work before translations were made, and then the activity of translating Dickens viewed chronologically (Chapter II), an analysis of the contemporary translations (Chapter III) and finally a survey of Dickensian criticism in Romania (Chapter IV). The question of Charles Dickens' reception in Romania is viewed as a process with multiple implications of varied interests — historical and literary, cultural and psychological — where aesthetics and stylistics can play their part in rounding off the picture.

The large number of documents (prefaces, isolated references, diary entries, letters, and subsequent scholarly studies) bears witness to the constant attention that has been paid to the ethical values, the democratic spirit, and the humanistic message found in the great English novelist's works. His reception attests to our significant sharing in the great values of the world and, implicitly, in the lofty message of a work which has long established itself in the cultural treasure-house of all mankind.

Materially rooted in a particular social and moral predicament, Dickens' message has the quality that gives it a generalizing force. The fascinating feature of Dickens' work is that while it was a tract for the times it is also written for eternity. His highly metaphorical and symbolical style, the depth of his feelings for humanity in general and especially his understanding of the common man contributed to the endurance of his work.

Dickens' background and personal talent, his experiences and sympathies, his power of imagination and intensity of vision — combining the humorous and the sentimental with the realistic and dramatic elements of life — gave Dickens a unique qualification for becoming the original genius of the nineteenth century novel, his influence extending far beyond English literature. Because he loved the readers he was addressing and felt the responsibility for his art, his contribution was decisive for the future course of the novel.

After a survey of the critical reputation of Dickens' work and its echoes in the main European countries and an analysis of the determining factors of the reception, which were in keeping with the socio-cultural and literary conditions peculiar to each country, the same phenomenon is then individualized with reference to our culture.

Dickens' reputation had been established in Europe almost as quickly as at home. Since the translations and commentaries in countries such as France, Germany and Russia have direct connection with Dickens' reception in Romania, we have found it necessary to have a closer look at the fortune of his work in these countries.

France and Germany were the main sources of information for the Romanian intellectuals in the nineteenth century about English literature. Any piece of writing could only be considered worth translating from these intermediaries into Romanian when it had gained sufficient popularity in those first countries of adoption, provided, of course, it contained elements that appealed to the Romanian audience as well. It can be said on the basis of what is known about Dickens' reputation in France that until the Hachette Collection had started a systematic translation from Dickens in 1856, and criticism, especially H. Taine, had made some favourable comments on the work, in spite of the existing translations, the overall picture of Dickens' reputation in that country was not favourable enough to attract the attention of cultured Romanians. The most reputable French critics of the time, Ph. Chasles and Champfleury, who wrote negatively about the English novelist, also contributed to a lack of interest in Dickens between 1838 and 1856. The situation changed radically in the last decades of the century and the consequences can be seen in the greater numbers of Dickens' writings translated into Romanian.

It cannot be said, however, that the delay of Dickens' reception in Romania can be entirely attributed to the French intermediary. In fact the French "channel" served as a very important contact with Dickens' work in the course of several decades, even before Romanian translations appeared. We just make the point that popular though he was with the French readers, the lack of unreserved critical support in the literary circles of France influenced negatively Dickens' penetration into Romania around the middle of the last century. We consider

that there is a connection between Dickens' early popularity in Germany and the achievement of the first translation from a German intermediary, which would support the idea that the continental "mirror' played an important part in determining Dickens' fate in our part the world. But the local conditions and historical circumstances obviously decided more than any other single factor Dickens' fortune in Romania. Using Alexandru Duțu's suggestion about the importance of mentalities in determining significant attitudes toward cultural and literary phenomena, we point to the implications that a "change of mentality" had for Dickens' reception as well.

At the beginning a differentiation is found in the Romanian Principalities as regards Dickens' reception. Because of the poor knowledge of English, most translations from this language were made by using French and German intermediaries. In France Dickens's works were, at first, far from enjoying the success and reputation they had in Germany. It was natural that Transylvania, connected with German culture because of its social and political situation, should have been the first to receive Dickens if we consider the wide audience which the English writer enjoyed in the German literary world. But an explanation for the poor reception of Dickens in Romania in the last century — the first translation of a novel appeared, serially, as late as 1894—96 — can also be found in the lack of definite points of contact between, on the one hand, the public literary spirit, the preferences and tastes engendered by the very nature of the socio-political circumstances of our nation, which underwent during its evolution in the first seven decades of the last century one of its most troubled periods, and the conservative spirit of bourgeois stabilization peculiar to the Victorian age, on the other hand. Evidently, another reason, not less important than those already mentioned, was the lack of solicitude on the part of the publishers.

The absence of translations from his main works for a long period of time deprived the Romanian public of what is essential in Dickens. It would, however, be wrong to suppose that the date when a translation was published marks the beginning of the Romanian reader's contact with the respective work. We emphasize the part played by the presence of his works in other languages, especially in French or German, or even in the original version, in many of our public or private

libraries beginning with the 1880's. The "Hachette" collection (in French) or the "Tauchnitz" series (in English) served whole generations of readers admirably for several decades. It is true that the number of those who had the possibility of reading him in foreign languages was confined to select categories. On the other hand, while the period before 1944 is characterized by this interposition of another language between the Romanian reader and Dickens' work — (we refer to the novels which had not been translated) — as the number of translations grew the recourse to intermediaries for reading Dickens or translating from him decreased. Dickens has, for the first time, become a popular writer after 1944, his audience including intellectuals and workers, young and old. All the public libraries as well as the ones in schools, universities, factories and on building sites have put his works at the disposal of the readers. Dickens' popularity has increased in direct relation to the number of translations available in our mother tongue. Although his real influence on our sensibility depends so much on what we look for when we read him, it is not possible to imagine that Dickens' massive presence has not had some influence on our sensibility in ways to be determined by future research into aspects of literary sociology.

An examination of our writers' diaries, memoirs and letters reveals that some of them have, in a certain period of their life, been in close contact with Dickens' work. Dickens may have influenced the imagination of his readers, determining, even vaguely, some influences.

Tracing Dickens' literary fortune in Romania, we have distinguished three phases of the reception, on the basis of the number of translations, their quality, the publication in periodicals or in volume as well as the echo of the work among writers and the large public : a) Dickens' writings in 19th century periodicals (1844—1898), b) the publication in volumes (1898—1944), and c) the restitution of Dickens' work to the Romanian reader (after 1944).

The first translation was made by I. Mani in 1844. It was "The Drunkard's Death", published in the periodical — *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* — edited by Bariţiu. The significance of this translation has been pointed out by Al. Duţu and Lucia Pavel. The great representatives of the literary life in Transylvania, and first of all Bariţiu, repeatedly emphasized

the need for Romanian writers and intellectuals to become acquainted with the achievements of English culture and literature. We demonstrate that I. Mani used a German intermediary, and not the English original, for the translation of *The Drunkard's Death*. Then we show that Titu Maiorescu made a translation from Dickens in 1857, which has remained unpublished. The circumstances and significance of this case are discussed.

In its action of stimulating translations from the English writer, criticism marks an important moment by the activity of the reviews *Contemporanul* and *Lumea nouă*. The publication in *Contemporanul* and later in *Lumea nouă* of translations from Dickens should be closely related to the interest in translations from the great classics of world literature as well as the growing popularity and affection enjoyed by the writer, who was more and more known for the humanistic message of his work, and his feelings of compassion for the oppressed. The translations published in *Contemporanul*, the appearance of C. Dobrogeanu-Gherea's critical appreciations in *Lumea nouă*, and the publication in the latter review of the novel *Hard Times* — serially — in the translation of Sofia Nădejde (in 120 consecutive numbers between 1894—1896) are natural consequences of a definite evolution in our literary life. At the same time we can see that the socialist movement in this country gave a high appreciation to Dickens.

The 1880's and 1890's were the most fruitful in this first phase of the reception, which can be seen in the great number of translations, and the ever greater number of newspapers and literary publications which carry them. The activity of the magazine *Vatra* is significant in this respect (it serialized *The Battle of Life*). However, until 1898 no volume by Dickens had been published in Romanian. There were commercial reasons too for that situation : the exigencies of public demand operated mainly in favour of "romances" and "mysteries", which were superficial, but had appeal and represented no financial risks for the owners of publishing houses.

The quality of these translations is surprisingly good. The use of an intermediate version no doubt contributed to some of the omissions and additions found. At the same time there were cases when the translators themselves took the liberty of modifying the text, sometimes with the obvious intention of

introducing meanings and ideas having educational and moralizing purposes.

The full translation of *A Christmas Carol* marks the beginning of the middle period of Dickens' reception. The publication of this story in book form represents a progress in comparison with the previous practices of publishing the translation only in periodicals and newspapers. Although the second period was superior in that the translations were spread in a way which ensured them a longer life, Sofia Nădejde's accomplishment of translating a novel remained for a long time remarkable and exceptional; significantly, it was repeated only after 30 years. Meanwhile, sketches or stories as well as fragments from the novels *David Copperfield, Nicholas Nickleby* etc. appeared in volumes or periodicals in translations by N. N. Botez, Al. Iacobescu, Elena C. Dimitriu etc.

An important event took place in 1929: the simultaneous appearance of two of Dickens' important creations (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, under the title *Călătoriile, studiile şi aventurile d-lui Pickwick*, in the fragmentary translation of G. I. Crivăţ, and *David Cooperfield*, in the complete translation of V. Demetrius). Mention should be made here of the fact that a new version of the latter novel will appear only in 1957; thus it can be said that V. Demetrius' translation served for more than a quarter of a century as the only bridge between the Romanian public and Dickens' "favourite child".

The popularization of *David Copperfield* was also supported in this interval of time by Max Maurey's dramatization, which was put on the stage of the National Theatres in Bucharest and Cluj in 1932—33, as well as by the appearance of two abbreviated adaptations of this work.

The complete translation of *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* appeared in 1939. Using a French intermediary, Ion Pas gave nevertheless an outstanding version. The last novel to have appeared in this period was *Oliver Twist*, in the translation of Teodora and Profira Sadoveanu. New editions of this version were to appear after 1944.

The period 1898—1944 was richer in translations than the previous one, part of them appearing in volume. The use of an intermediate language (French or German) continued. Even if the publishers sometimes advertised that the translation was done from the original, the comparison usually betrays at least

a partial recourse to an intermediate version. Although there may be cases when the deficient intermediaries used caused many deformations in the Romanian text, the results were in general not too bad. On the contrary, when the translators had the chance of using an acceptable version, and they also had some talent, the Romanian reader was served with more than a simple approximation of the English text. The translations of V. Demetrius, Ion Pas, Teodora and Profira Sadoveanu are distinguished not only by their literary features, but also by their faithfulness to the text. This leads inevitably to the idea that a much greater number of translations would have been published if the necessary conditions had also existed, i.e. interest on the part of the publishers, the availability of financial support for the eventual translators willing to grapple with the voluminous and generally speaking difficult novels of Dickens.

There are many factors — social, literary and strictly material — which are at the root of both the successes and the failures recorded in the one hundred years (1844—1944) of the reception of Dickens through translations. The successes were determined in the first place by the interest which some of our writers and critics took in his work. It is only after 1944, when adequate conditions were created for the flourishing of the whole culture, that Dickens became a writer widely known in Romania.

The contemporary period of Dickens' reception through translations represents a great step forward as regards the number and the quality of the translations. They will be part of a systematic action of great scope aimed at popularizing the classics of world literature. It is a planned action, with no material obstacles, which aims at including the great values of the world into the bloodstream of Romanian culture. In these conditions it is significant that in the last thirty years the almost complete translation of Dickens' work has been achieved (from among the novels only *The Old Curiosity Shop* and *Barnaby Rudge* have not been translated yet). Other means such as literary discussions, teaching through courses of English and world literature, commemorations, broadcasts, dramatizations etc. have also played a great part in the popularization of the author of *David Copperfield*.

Over two million copies of translations from Dickens have been issued. The publishing activity is permanent and progres-

sive. Thirteen of the fifteen Dickens novels as well as the sketches and some Christmas books and stories have appeared. The publishing conditions are good, some of the works having also reproductions of drawings from the original English editions.

The quality of these translations is incomparably superior to everything that had been achieved before. It is important to remark here that there is no more recourse to intermediaries, the translations being made directly from the original text. While before 1944 the translations from Dickens were sporadic, accidental, and not always achieved by competent and accomplished translators, the contemporary renderings have benefited from the new conditions of publishing and from the contribution of highly qualified translators, some of them being outstanding writers in our literature. The prefaces and chronological tables of some editions offer the Romanian reader useful background information and critical insight. Ana Cartianu, Mihnea Gheorghiu, Dan Grigorescu, Edgar Papu and Niculai Popescu have achieved modern and penetrating analyses in the prefaces which they have written.

An analysis of the contemporary translations is made in chapter III. Without aiming at achieving a final and complete evaluation of any one translation, we point out, with examples, the most significant aspects (both positive and negative) which have been found in the translations.

For the positive achievement in the language and style of the translations, we have selected examples in context, of dialogue, sentence structure and rhythm. Our commentaries bring out clearly the image which the Romanian reader may have about Dickens on the basis of the translations, and whether the latter succeed in reproducing descriptions, the speech of the characters, and the rhythm of the original.

We are of the opinion that the mistakes at the lexical and grammatical level should also be commented upon because if they are not eliminated they could mar future translations as well. While analysing the translations from Dickens, we find that even at this level of the basic lexical unit the least lack of attention or erroneous interpretation on the part of the translator may affect the sense of the idea or the stylistic coherence of the work. Consequently, a decisive factor is the general system of selecting the lexical and phraseological means which can render the sense and the style of the original. Fur-

thermore, we pay attention to the stylistic implications of entire paragraphs.

Dialect and idiolect, with all the linguistic features in syntax and vocabulary, form a distinct characteristic of Dickensian style. Here our translators have had their most difficult task, and their successes, whatever they may be, must be fully appreciated. In spite of some failures, given the occasional difficulties, we think that at sentence level, especially in descriptions and characterizations, the translators of Dickens have scored their real victories. In the final analysis, the success in translating a language such as Dickens' depends most evidently on the translator's own resources as a writer. At the same time, it is obvious that the translator acquainted with the English language, who perceives the style of the writer, and has a developed sense of the Romanian language, will eventually find solutions for most of the problems raised by the language and style of Dickens.

An association of the qualities required for a good translation has been found in Ioan Comșa's version of *David Copperfield*, in which the charm of the peculiar language and style of this creation is reproduced ; with real artistic possibilities were the dialogue, wit and irony in *Martin Chuzzlewit* revealed by Mihnea Gheorghiu. We also noticed the subtlety in rendering the poetry of memory in *Great Expectations* in the translation of Vera Călin. A version of high artistic accomplishment of the *Pickwick Papers* has been given by Ion Pas in collaboration with Niculai Popescu. All the other translations surpass by far their possible shortcomings. We can take pride in an excellent version of *Bleak House*, by Costache Popa — while *A Tale of Two Cities* (translated by Antoaneta Ralian) and *The Mystery of Edwin Drood* (translated by N. Popescu) will certainly be great sources of joy for the Romanian readers.

Even though we may not have arrieved at a demonstration which is final and incontrovertible, we think that within the limits of our critical approach we have at least shown which are the aspects worth investigating on a permanent basis so that the readers may benefit from ever better translations.

In chapter IV, we discuss *the critical reception of Dickens' works in Romania.* This chapter has not been conceived along the lines of the classification made for the reception through translations, though the same stages would roughly

apply. There are some features which make the critical reception appear as a more unitary process, with lines of demarcation not so well defined to enable us to speak of periods. At the same time, one can notice the impact of various literary currents or trends, involving the aesthetics of the novel or literary movements. In dealing with criticism, we have tried to detach a unitary image, on a chronological basis until 1944, and by following the main issues discussed after that date, being thus able to emphasize the progress recorded by Dickensian criticism in Romania. In this way a historical perspective has been created regarding the contribution of the Romanian school of criticism to the debate around Dickens, beginning with Maiorescu, Gherea and continuing with Iorga, Ibrăileanu and our comparatists until 1944 when the best traditions were taken up and raised to a high level by our critics and literary historians.

Integrating the criticism about Dickens into the process of historical, social and literary development in Romania, we have not concerned ourselves so much with the personalities involved — though their contribution is adequately high-lighted — but rather with the close interdependence between the philosophical principles which make up a unitary system of ideas with a concrete social purpose, and the interest which the adepts of such ideas took in Dickens' work. Such an approach to Dickens criticism in Romania has made it possible for us to demonstrate once more that there is a relationship between the echo of a work of art and the social milieu which receives it.

The discussion of the various interpretations of the Romanian critics is made by comparing them with the opinions of some Dickensians in other countries, realizing thus a necessary perspective for appraising the contributions, and eventually the originality, of the Romanian critics.

The history of Dickens' reception in a critical context is connected with the beginnings of the aesthetics of the novel in this country. Radu Ionescu's letter to the newspaper *Independența* (1861) appreciates the value of Dickens along with that of Balzac and Thackeray. In the years that followed, Dickens' name appeared in isolated critical references in *Familia, Convorbiri literare* etc. The publication of a more extensive commentary on his art in *Noua bibliotecă română* in 1883 marked the beginning of Dickens' wider reputation in all the areas of

the country. In this period when Romanian criticism crystallized, the analysis of Dickens' art was made with discernment; it is significant for the configuration of the commentators that they underlined especially its realism, deep humanism, and Dickens' love for the common man.

Although Gherea has not written extensively about Dickens, the references we find in his work, and especially in *Citizen Artists,* are sufficient for us to form an opinion about the position of the critic towards Dickens. These references become valuable because they establish the standard for many critics whose views and preferences coincided with Gherea's. Most of his considerations about Dickens appeared in *Lumea nouă*, the publication which has brought to light the integral translation of *Hard Times.* Thus it can be said that Dickens made his definite entrance into Romania through the socialist press. By the publication of Gherea's theoretical studies, in which there are ample references to Dickens, *Lumea nouă* played a decisive part in this phase of the reception.

Dickens is the favourite author of many critics and writers connected with „poporanism" (C. Stere and others). His name was more frequently mentioned, and his artistic achievement became a standard of comparison, being chosen, separately or together with that of other novelists, as a model for our writers. There was a sincere enthusiasm for the profound humanism in Dickens' work, for his talent in delineating characters and especially children. Outstanding critics and men of culture such as Titu Maiorescu and Nicolae Iorga were among those who appreciated Dickens at the end of the last century. They actually never ceased throughout their life to consider Dickens one of their favourite authors in English literature.

Being the object of serious ideological confrontations in the first decades of the twentieth century, literary history and criticism experienced polemical tendencies, often of an extreme intensity, without renouncing, however, the constant sympathy for democratic and progressive aspirations.

Integrated into these phenomena, the interest in Dickens was growing. After analysing the articles published in *Tribuna* and *Noua revistă română* (1912), we discuss the significance of the essay „Charles Dickens" published in *Însemnări literare* in 1919. The author of the essay, the outstanding critic G. Ibrăileanu, challenged the reserves that some critics had expressed

about Dickens' art. Considering the reaction of aesthetic criticism in the West against the work of Dickens, we can see Ibrăileanu's essay as part of a European consensus aimed at counteracting such attitudes. Thus, Ibrăileanu surpassed an older phase of criticism about Dickens in this country, which was at the level of information and popularization. For the mentor of *Viața românească* as well as for those joining the literary group of the review, Dickens is the eminent artist who has placed his work in the service of the aspirations for democracy and social justice.

In the 1920' sand 1930's comparatists such as Ion Botez, Marcu Beza, Const. Săineanu and others dealt in their studies with some themes, characters, and aspects of the narrative technique in Dickens' works, comparing them with the achievements of other great novelists in English or French literature.

The literary journals closely connected with the socialist and democratic movement published most of the articles and reviews about Dickens between the two world wars *(Viața românească, Cuvîntul liber, Reporter, Adevărul literar și artistic, Azi). Viața românească* published several extensive studies meant to clarify various features of Dickens' literary achievement ; outstanding among them is a study written in 1922 by Paul Rareș (a pseudonym). This essay, whose authorship has been attributed to Ibrăileanu but which, according to Al. Piru, is more likely to have been written by N. Profiri, dealt with the characters, the themes, and the composition of Dickens' novels. For the first time a Romanian critic concentrated on his novels of maturity. The fairness of the analysis, the keenness of the observation, and the modern critical approach impart to this study a value which makes it stand a favourable comparison with the best criticism produced in other countries.

As can be seen from his various literary studies written in this period, Nicolae Iorga took an especial interest in the history and literature of England. He was particularly attracted by some aspects of Victorian literature (the concern with the ethical and moral as well as with the emotional aspect of life, its profound and lasting sentiment). His favourite Victorians were Tennyson and Dickens.

Modern in their approach to, and interpretation of the art of Dickens are the articles written by Vera Panfil and Silvian

Iosifescu in 1937. Without confining themselves to vague assertions the two critics pointed to both perennial qualities and some, flaws in the works of Dickens. Vera Panfil gave the highest praise to Dickens' captivating art, but, at the same time, she criticized the way in which the novelist portrays the scenes of love and marriage. Silvian Iosifescu commented upon the novelist's failure in the delineation of women characters. He wrote with warm appreciation of Dickens' work and personality, defining the novelist's greatest asset — the humour. Silvian Iosifescu also argued against an older prejudice, which would rank Dickens among the writers for children. He suggested that the English writer should be re-read at a mature age.

After surveying the critical opinions found in various articles in the periodicals of the 1920's and 1930's, we examine the evolution of the critical reception in the last 30 years. Following the evolution of Dickensian criticism in the last three decades, we find at the beginning a hesitation regarding the evaluation of Dickens' art, which was to be soon overcome by the critics and comparatists such as Tudor Vianu and Mihnea Gheorghiu who accorded him the highest praise. Vera Călin's monograph *Charles Dickens: A Friend of the Oppressed* (1951) clarified essential aspects of Dickens' work, especially with regard to its content of social criticism. In the 1950's, a substantial contribution to Dickensian criticism in Romania was made by Mihnea Gheorghiu, who will continue his preoccupation with Dickens' work in the next decade as well, being joined by Ana Cartianu, Dan Grigorescu, Mihail Bogdan and others. There was an increased interest in the phenomenon of the reception, as illustrated by Al. Duțu's researches, and more attention was shown to the quality of the translations which were appearing. There were not many independent studies in the '50's and '60's, but we can find information about Dickens in notes, reviews and prefaces, the latter written by personalities having thorough knowledge of the novelist's work. A revival of the studies about Dickens took place in 1970, determined by the anniversary of one hundred years since the writer's death.

In the first lengthy study on Dickens to have appeared in this country — Vera Călin's monograph — emphasis is laid on the social analysis in his work. Dickens is seen as a „critical realist" but the author of the monograph also points out that the

presence of the fantastic elements, as an attribute of the romantic features, becomes a defining characteristic of Dickens' art. Although in Vera Călin's book one may find some analyses which are not sufficiently documented, especially regarding the psychology of the characters, and the relationship between the work and reality is viewed at times too mechanically, it can be said that *Charles Dickens: A Friend of the Oppressed* opened a new stage in Dickens criticism in Romania.

In his studies on Dickens, Mihnea Gheorghiu has paid attention to the novelist's art and to his reception in this country, outlining the circumstances in which the work of the great English writer entered Romania through the gate opened to the values of the world by the review *Contemporanul* of the last century, and by the working-class press. The comparison with Balzac establishes a significant kinship. The critic comments on Dickens' characteristic vitality, on his peculiar wit and humour. Mihnea Gheorghiu admires Dickens' early creation, in spite of the observation which he makes that these novels give the impression that when he wrote them Dickens had no method yet, apart perhaps from his inexhaustible humour.

Ana Cartianu has achieved a large number of studies about Dickens. The novels were analysed primarily with regard to their art, from the improvisations in *Pickwick* to the mature and modern structure of the last novels. Particular attention was given to *David Copperfield*, *Bleak House* and *The Mystery of Edwin Drood*. By indicating the innovating features of the Dickensian novel in point of structure, Ana Cartianu has brought criticism about Dickens in this country up to-date with the most modern methods of analysis.

Dan Grigorescu perceived in Dickens a continuator of the traditions in the English novel, pointing out that his fiction preserves, however, its own individuality. Analysing character and incident, the critic observes that the romantic situations and coincidences do not affect the solid narrative structure. Written from comparatist positions, his essays on Dickens offer interesting parallels with other great novelists of world literature, and some peculiar aspects of his reception in this country.

Diverse in their manner of approaching the art of the English writer and his world, the articles and studies about Dickens published in the last years add new aspects to the

overall picture. We continue to benefit from the experience in Dickens scholarship that Ana Cartianu, Mihnea Gheorghiu, Edgar Papu and Dan Grigorescu bring in their studies and articles dealing with a wide range of questions. There are new forces in the Dickens camp, which has been joined by some specialists in English literature (Leon Levițchi and Liliana Teodoreanu) by comparatists (Tudor Olteanu, Tamás Deák) as well as by poets and translators such as Leonid Dimov, or critics such as Nicolae Balotă. The younger generation has also contributed to the Dickensian debate in Romania in the studies made, among others, by Alina Clej, Ana Maria Rareș, and Monica Botez.

The anniversary of one hundred years since the writer's death was observed in this country by the appearance in newspapers, literary periodicals, and university publications of articles and studies devoted to the great English novelist. The literary periodicals *Viața românească, România literară, Familia, Tribuna* and *Cronica* as well as the university annals published not only occasional pieces but also studies meant to clarify some essential questions of the Dickens heritage. These articles and studies have commented upon important aspects of the writer's significance for the present century. Ana Cartianu surveyed the evolution of critical ideas about Dickens, Al. Duțu dealt with significant moments of Dickens' reception in this country, Liliana Teodoreanu analysed the romantic features of Dickens' art without overlooking or minimizing the realistic character of his work, and Leon Levițchi wrote with deep admiration and much warmth about the novelist in whose work he finds major and ever present significances for the modern reader, calling Dickens „our contemporary". Also in the centennial year, Mihail Bogdan studied the three Romanian version of *David Copperfield,* and considered critically the three hypostases from the stylistic point of view. Comparing the successive translations of V. Demetrius, I. Jianu, and Ioan Comșa, Professor M. Bogdan has reached the conclusion that the translation which has been made by I. Comșa stands out by the translator's care to preserve the stylistic structure of the original in vocabulary, syntax, repetition, and paragraph construction. In his essay *The World Without Dickens,* Mihnea Gheorghiu best summed up the significance of the Dickens heritage for the contemporary reader.

In more recent studies on various aspects of narrative structure and technique in the modern novel, made among others by Silvian Iosifescu, Tudor Olteanu, Lucian Raicu and Valeriu Cristea, Dickens' contribution is duly pointed out. Written from the vantage ground of comparative studies, such essays will certainly place the achievement of Dickens in the right perspective.

The publication of Chesterton's book about Dickens, a singular work in the history of Dickens criticism, in the translation of Profira Sadoveanu and with a preface by Dan Grigorescu, was a remarkable event in the year of the centenary. The qualities and possible shortcomings of the image which Chesterton has left us about Dickens are attentively analysed in the preface. Dan Grigorescu brings the readers up to-date with the present conception about Dickens, and places Chesterton's book in the necessary perspective. Interesting reviews on Chesterton's essay, also including personal opinions on Dickens' work, have been written by Edgar Papu, Aurel Dragoş Munteanu, Al. Dobrescu and Valeriu Cristea.

Dickens has had great admirers in Romania from the „common reader" to the sophisticated critic. The detailed presentation of a wide range of critical opinions enables us to form an image in which the appreciation for Dickens the humanist prevails. Read as a novelist for both children and adults, Dickens' books have offered aesthetic delights to everybody. Each generation can discover his own Dickens — the realist, the romantic, the symbolist or all of them together.

The successive translations from Dickens — he is second only to Shakespeare from English literature as regards the number of works translated into Romanian — the attention he has enjoyed in this country in the course of almost thirteen decades of literature from outstanding personalities of our culture, the growing audience for his books, as proved by the editions and copies sold, determine us to acknowledge that Dickens' works have become indispensable reading for the Romanian public of all ages.

INDICE DE NUME

A

Aderca, Felix, 63
Alain, 45, 50
Albérès, R.-M., 244, 277
Alexandrescu, Sorin, 275, 277
Amărăzeanu, Victoria, 99, 139
Amis, Kingsley, 39
Anouilh, Jean, 245
Apetroaie, Ion, 136
Arghezi, Tudor, 95
Arnold, Matthew, 16
Arsenescu-Iamandi, Adina, 274
Asachi, Gh., 84
Auden, W. H., 145, 191

B

Bagehot, Walter, 14
Baker, E. A., 141
Balakian, Anna, 8, 11
Baldensperger, Fernand, 214
Bălcescu, Nicolae, 239
Balotă, Nicolae, 45, 127—128, 132, 142, 300
Balzac, Honoré de, 20, 28, 61, 79, 95, 107, 114, 134, 135, 197, 203, 205, 208, 217, 221, 234, 237, 238, 240, 253, 262, 272, 273, 277, 296, 300
Bariţiu George, 60, 66—67, 68, 74, 75, 83, 84, 136, 290
Barna, Gloria, 111—112, 140
Barzun, Jacques, 37, 38, 49
Bărbulescu, Simion, 139
Becker, George J., 276
Becket, Thomas, 129
Beckett, Samuel, 263, 265
Belinski, V. G., 41
Bentham, Jeremy, 118
Beza, Marcu, 216—217, 273, 298
Björnson, B., 223
Blaga, Lucian, 103
Bogdan, Mihail, 116—117, 139, 141, 286, 301
Bordeaux, H., 65
Botez, Ion, 213—214, 273, 298
Botez, Monica, 246—247, 255—256, 277, 279, 301
Boulton, Marjori, 156, 191, 192
Braborescu, Ştefan, 98
Brandes, Georg, 203
Bratu, Savin, 137

Brătescu-Voinești, I. Al., 62, 136, 223
Breazu, Ion, 63, 136
Brontë, Charlotte, 29, 53, 65
Brontë, Surorile, 234
Browne, Hablôt K. („Phiz"), 141
Bubner, Rüdiger, 10
Bucur, Marin, 136
Bulwer-Lytton, Edward, 53
Byng, Lucy, 52
Byron, Georg Gordon, 41, 43, 53, 216, 239

C

Calboreanu, G., 98
Canarache, Ana, 90, 139
Caragiale, I. L., 79, 84, 175, 223
Carlyle, Thomas, 16, 59
Cartianu, Ana, 115, 140, 242—246, 277, 278, 294, 299, 300, 301
Cary, E., 192
Cary, Joyce, 36
Cazamian, Louis, 15, 47
Cazimir, Ștefan, 61, 135
Călin, Vera, 105, 116, 164, 189, 232, 276, 294, 299—300
Cehov, A. P., 79
Cernîșevski, N. G., 41
Cervantes, Miguel de, 241, 264
Champfleury, J. H., 43, 287
Chasles, Philaret, 43, 287
Chesterton, G. K., 213—214, 228, 260—262, 268, 279, 302
Ciopraga, Constantin, 87, 136, 138, 241, 277
Clark, William Ross, 48
Clej, Alina, 196, 254—255, 259, 270, 277, 279, 295, 301
Cluceru, Sonia, 98
Cocea, N. D., 95
Collins, Ph., 48, 149, 192
Collins, Wilkie, 19, 47, 76
Comșa, Ioan, 114—116, 152, 164—166, 189, 295, 301
Conrad, Joseph, 36, 46, 49, 211, 267
Constant, Teodoru, 138
Constantinescu, Ovidiu, 105, 140
Cooper, Fenimore, 7
Copeau, Jacques, 98
Cornea, Paul, 6, 10, 51, 54
Costin, Al., 90
Coșbuc, Elena, 136
Coșbuc, George, 61—62, 79, 82, 84, 87, 223
Coveney, Peter, 27, 46
Creangă, Ion, 216, 257
Crețu, Ion, 218, 273, 274
Crețulescu, Ioana, 235, 276
Cristea, Valeriu, 261, 278, 279, 302
Crivăț, G. I., 93—94, 292
Croce, Benedetto, 150, 192
Croce, Elena, 145, 191
Crohmălniceanu, Ov. S., 267, 271, 280
Crotch, Walter W., 15, 47
Cruikshank, George, 120, 141
Cukor, George, 120, 141

D

Daix, Pierre, 240, 277
Dante, Alighieri, 14, 65, 123, 268

Darwin, Charles, 75
Datcu, Iordan, 135
Daudet, Alphonse, 44, 61, 62, 97, 207, 249, 248, 276
Daumier, Honoré, 253
Davis, Eliza, 222, 223
Deák, Tamás, 279, 300
Deák, Tamás, 265, 280, 301
Defaucompret, Auguste-Jean-Baptiste, 8
Defoe, Daniel, 21, 53, 86, 226
Delacroix, E., 252
Delattre, Floris, 44, 49, 50
Demetrius, V., 93—97, 88, 98, 100, 113, 116, 139, 291, 292, 300
Devonshire, M. G., 50
Dilthey, Wilhelm, 237
Dima, Al., 144, 191, 229
Dimitriu, Elena C., 91
Dimov, Leonid, 256—258, 277, 279, 301
Diplan, Pompiliu, 141
Dobrescu, Al., 279, 302
Dobrogeanu-Gherea, C., 59, 60, 63, 77, 83, 84, 92, 105, 201, 203, 211, 271, 279, 291, 296, 299
Dobrovici, Viorica, 141
Dostoievski, F. M., 23, 39, 41, 42, 197, 208, 221, 222, 238, 249, 252, 265, 274, 278
Drăgan, Mihai, 193, 271, 274
Dryden, John, 37
Dumas, Al., 137
Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, 135, 137, 234, 276
Duțu, Al. 39, 49, 53, 54, 74, 84, 132, 133, 136, 137, 138, 142, 202, 271, 273, 275, 285, 289, 290, 299, 301
Dürer, Albrecht, 253
Dyson, A. E., 14, 33, 47, 48

E

Eliot, George, 14, 16, 24, 30, 39, 46, 58, 60, 65, 135, 196, 202, 204, 213, 216, 258
Eliot, T. S., 14, 47, 141, 259
Elton, Oliver, 15, 47
Eminescu, Mihai, 84, 88, 202
Emmanuel, Pierre, 145, 191
Engels, Fr., 48, 210
Etkind, E. G., 193
Eucharis, Th., 94

F

Faguet, Émile, 218
Fanger, Donald, 277
Faulkner, William, 36—37
Feraru, Margareta, 139
Fiedler, Leslie, 37, 49
Fielding, Henry, 21
Fielding, K. J., 26
Fințeșteanu, I., 98
Fitzgerald, Francis Scott, 36
Flaubert, Gustave, 49, 59, 61, 135, 264
Flibbert, Joseph, 50
Florescu, Emil, 80—81, 137
Fontane, Theodore, 41
Ford, G. H., 47, 48, 49, 192, 197, 230, 232, 266, 275, 280
Forster, E. M., 248
Forster, John, 32, 48, 50
France, A., 273
Frenz, Horst, 138, 145, 191

Freud, Sigmund, 266
Freytag, Gustav, 41

G

Gafiţa, Mihai, 133
Galaction, Elena, 98
Galaction, Gala, 87, 138, 139
Gall, Peter, 46
Galsworthy, John, 211
Gane, N., 61, 135, 215
Gardner, Joseph H., 49
Garis, R., 259, 279
Gaskell, Elizabeth, 16, 29, 60
Gauthier, Th., 134
Geamănu, Aristide, 136
Georgescu, Vasile V., 224, 275
Gheorghiu, Mihnea, 84—85, 108, 112—113, 129, 138, 140, 142, 153, 173, 189, 238—239, 240, 268—269, 276, 280, 286, 294, 295, 299, 300, 301
Gheţu, Zoe I., 89
Ghidionescu, Despina, 226—227, 275
Gifford, Henry, 143, 190
Gissing, George, 36, 230, 274
Goethe, J. W., 10, 43
Goga, O., 87
Gogol, Nikolai, 40, 41, 42, 114, 277
Goldman, Lucien, 238, 276
Goldsmith, Oliver, 22, 58
Gose Jr., Elliot B., 47
Goya, 253
Grăsoiu, Dorina, 133
Greene, Graham, 36, 164
Griffith, D. W., 119
Grigorescu, Dan, 88, 105, 109—110, 117, 118, 134, 138, 140, 141, 213, 251—252, 261, 273, 278, 279, 286, 294, 299, 300, 301, 302
Grimm, Petre, 52, 65, 133
Groeben, Norbert, 266, 279
Grolier, P., 100
Guerard, Albert, 85, 138
Gummer, Ellis, 49
Gurău-Albu, Dana, 263, 280

H

Hardy, Barbara, 26, 29, 48
Hardy, Thomas, 125
Harte, Bret, 59, 75, 137
Hasdeu, B. P., 88
Hawthorne, Nathaniel, 267
Heine, H., 65
Heliade-Rădulescu, Ion, 84, 103
Herescu, N. I., 139
Herseni, Traian, 132, 142
Hoffmann, E. T. A., 40, 95
Hosbaum, Philip, 270
Hough, Graham, 48
House, Humphry, 25
Hugo, V., 28, 61, 79, 106, 202
Huxley, Aldous, 106, 140, 211

I

Iacobescu, Al., 92, 103—104
Ianoşi, Ion, 241, 242, 277
Ibánez, Blasco, 95
Ibrăileanu, G., 59, 77, 92, 175, 193, 211—212, 218—219, 272, 273, 274, 296, 299—300
Ibsen, Henrik, 15, 79

Iliescu, Adriana, 62, 76, 135, 136, 137, 203, 214, 270, 272
Ionescu, Radu, 59, 197—198, 270, 271, 296
Iorga, Nicolae, 45, 60, 63—64, 135, 136, 214—215, 273, 296, 298, 299
Iorga-Pippidi, Liliana, 273
Iosif, St. O., 87
Iosifescu, Silvian, 224, 225—226, 248—249, 267, 268, 272, 275, 278, 280, 298—299, 302
Irving, Washington, 257
Ispirescu, P., 86
Istrati, Panait, 62—63, 136
Ivașcu, George, 198, 270
Izbășescu, Mihai, 50

J

James, Henry, 24, 35, 36, 37—38, 39, 43, 46, 47, 49, 265, 267
Janin, Jules, 43
Jauss, Hans Robert, 5, 10
Jean Paul (Richter), 49, 74
Jianu, Ionel, 113, 116, 164—165, 300
Johnson, Edgar, 26, 32, 47, 49, 76, 137, 222, 274
Jonson, Ben, 21
Joyce, James, 25, 36, 39, 197, 211
Jumpelt, R. W., 191

K

Kafka, Franz, 25, 36—37, 49, 121, 127, 197
Katarski, I., 41, 49, 50
Keats, John, 212
Kipling, R., 64
Kogălniceanu, Mihai, 51

L

Lane Jr., Lauriat, 48, 49, 148, 192, 240, 279
Lann, Evghenie, 241, 277
Lapteș, Titus, 98
Lary, N. M., 50
Lawrence, D. H., 197
Lawson, John H., 141
Lean, David, 118—119
Leavis, F. R., 46, 47, 117, 124, 141, 142, 259, 279
Leavis, Q. D., 142, 278
Lefevère, A., 143, 191, 193
Lemon, Lee T., 192
Levițchi, Leon, 258, 265—266, 279, 280, 300
Lewes, George Henry, 13, 42, 47, 237
Lilly, W. S., 47
Lindsay, Jack, 39, 49, 230, 275, 278
Lodge, David, 193
Longinus, 34, 49
Lorain, P., 100
Lotman, Iuri, 5
Lovett, William, 29, 48
Lovinescu, E., 95, 137
Lucas, John, 138, 195, 270
Ludwig, Otto, 41

M

Macedonski, Al., 76, 204
Maiorescu, Titu, 58—59, 60, 65, 74—75, 83, 84, 135, 137, 202, 211, 271, 296, 299

Malraux, André, 186
Malthus, Th. R., 167
Mani, Iosif, 68—74, 82, 83, 90, 289—290
Mann, Thomas, 25, 265
Marcea, Pompiliu, 202, 271
Marica, George Em., 74, 136, 137
Marino, Adrian, 247, 277
Marryat, Frederick, 21
Martin, R. H. C., 191
Marx, Karl, 29, 38, 48
Masson, Daniel, 237, 276
Matthiessen, F. O., 49
Maugham, Somerset, 265
Maurey, Max, 97—98, 119, 139 291
Mauriac, Francois, 264
Mazzini, Giuseppe, 134
Mănescu, Clio, 233, 240, 253, 276, 277, 278
Melure Kelty, Jean, 48
Mehedinţi, S., 87
Melville, Herman, 267
Meredith, George, 30
Michelet, Jules, 218
Micu, Dumitru, 62, 136
Mihăilescu, Florin, 201, 270, 271
Mihuţ, I., 140
Mill, John Stuart, 75
Miller, J. Hillis, 36, 267 270
Mincoff, Marco, 192
Mironescu, I. I., 209
Miyoshi, Masao, 248, 278
Mindra, Mihail, 278
Mocanu, Titus, 253—254, 278
Molière, 216
Monod, Sylvère, 17, 26, 28, 47, 48, 50, 115, 141, 169, 193, 196, 260, 270
Moraru, N., 231, 275
Morse, Robert, 280
Muntean, George, 133
Munteanu, Aurel Dragoş, 128, 142, 279, 302
Munteanu, Basil, 211, 272
Munteanu, Romul, 6, 10
Mureşianu, Aurel, 74, 137
Mureşianu, Iacob, 74
Murray, Grenville, 134, 135
Muşat, I., 138

N

Nasta, Alexandru, 12
Nădejde, Ion, 75, 76
Nădejde, Iosif, 272
Nădejde, Sofia, 63, 75, 77—79, 83, 84, 86, 203, 291, 292
Negoşanu, Petronela, 107
Negreanu, Elena, 141
Németh, Wilhelm, 133
Netea, V., 136
Nevins, Blake, 262
Nicoară, Daia, 98
Nicoară, Vladimir, 139
Nicolae, Panait, 99—100, 140
Nicolaescu, Magda, Dem., 93
Nisbet, Ada, 14, 32, 46, 47, 221, 263, 274

O

Odobescu, Al., 84
Ohman, Richard, 191
Olteanu, Tudor, 263—264, 280, 301, 302
Ornea, Z., 59, 75, 135, 137, 236, 272, 276
Orwell, George, 25, 269
Ozanne, J., 268

P

Paleologu, Al., 269, 280
Panfil, Vera, 224, 225, 275, 298—299
Pann, Anton, 86
Papu, Edgar, 114, 140, 237, 244, 262, 276, 277, 280, 294, 301, 302
Paraschivescu, Miron Radu, 186
Pareyson, Luigi, 85, 138, 192, 270
Pas, Ion, 63, 88, 100—102, 110—111, 189, 228, 275, 292, 293
Pavel, Lucia, 68, 137, 289
Pârvan, Vasile, 65, 136
Perse, Saint-John, 127
Petra-Petrescu, Horia, 223, 275
Petrescu, Cezar, 103, 264, 280
Philippide, Al. 33, 48, 103, 151, 192, 234, 276
Pillat, Dinu, 133
Piru, Al., 219, 274, 298
Poe, Edgar Allan, 79
Polizu, N., 98
Popa, Costache, 122, 128, 142, 190, 294
Popescu, Horia-Florea, 142
Popescu-Molda, Paul, 91
Popescu Niculai, 111, 120—121, 129—130, 141, 154, 155, 176, 189, 294, 295
Popescu, Spiridon, 209
Popper, Karl, 5
Potra, Florian, 149
Poulet, Georges, 267
Price, Lawrence M., 50
Price, Martin, 192
Priestley, J. B. 22, 36, 47
Pritchett, V. S., 254, 278
Profiri, N., 218, 297
Protopopescu, Dragoş, 217, 274
Proust, Marcel, 36, 231, 265

R

Raabe, Wilhelm, 41
Rabinovitz, Rubin, 49
Radian, Sanda, 122, 141
Rahmil, Monica, 140
Raicu, Lucian, 252, 265, 278, 280, 301
Ralea, Mihai, 218, 221, 274
Ralian, Antoaneta, 129, 131, 156, 159, 189, 295
Rareş, Ana Maria, 263, 280, 301
Ramură, Const., 81—82, 90
Rareş, Paul (N. Profiri), 218—219, 274, 297
Rareş, Paul B., 138
Rebreanu, Liviu, 91, 135, 209
Relgis, Eugen, 221, 274
Reuter, Fritz, 59
Richardson, Samuel, 21, 216
Rolland, Romain, 223
Rusan, Romulus, 119, 141
Ruskin, John, 16, 64, 213, 224

S

Sadova, Marieta, 98
Sadoveanu, Mihail, 61, 135, 209, 266

Sadoveanu, Profira, 113, 163, 277, 292, 293, 302
Sadoveanu, Teodora, 113, 117, 163, 260, 279, 292, 293
Sadoveanu, Valeria, 117
Saint-Beuve, 266
Sanielevici, H., 77, 204—205, 270
Săndulescu, Al., 135, 279
Schiller, Friedrich, 65
Scott, Walter, 22, 30, 34, 41, 43, 53, 87, 202, 224
Sebastian, L., 98, 139
Sen, Alexandru, 105—107, 140
Ségur, Contesa de, 226
Seybt, Pulius, 68—72
Seymour, Robert, 227
Shakespeare, William, 14, 21, 34, 37, 41, 53, 58, 59, 85, 95, 205, 212, 235, 238, 239, 250, 262, 268, 302
Shaw, G. B., 36, 38, 49, 261
Shaw, J. T., 133
Shelley, P. B., 65, 213, 216, 239
Simionescu, Maria, 137
Simon, Eigmund, 134
Slavici, Ioan, 79, 83
Smith, Graham, 27
Smollett, Tobias, 21
Solomon, Petre, 108, 140
Spencer, H., 75
Soreanu, N., 98
Soreanu, Radu F., 91
Souvage, Jacques, 30, 48
Spielhagen, Friedrich von, 41
Spilka, Mark, 36
Stack, Robert, 266
Stallknecht, Newton Phelps, 145, 191
Stancu, Ilin, 136
Stang, Richard, 30, 48
Steiner, George, 7—8, 11
Stendhal, 95, 264
Stephen, Leslie, 47
Stere, C., 63, 204, 271, 299
Sterne, Lawrence, 22, 58
Stevenson, Lionel, 273
Stoehr, Taylor, 234, 276
Stoian, Stanciu, 139
Stone, Harry, 35, 49
Stratilescu, Tereza, 87, 98
Strindberg, August, 39
Surtees, R. S., 21
Swift, J., 65, 86
Swinburne, A., Ch., 41—42, 130

Ș

Șăineanu, Const., 95, 139, 216, 274, 298
Săineanu, Lazăr, 76, 138, 273
Șuțu, Alexandru Gh., 202—203, 271

T

Taine, Hippolyte, 44, 85, 202, 211, 272
Tancock, E. W., 192
Tappe, E. D., 135
Tedlock Jr., E. W., 49
Teleajen, S., 273
Tennyson, Alfred, 65, 215, 297
Teodoreanu, Liliana, 234—235, 258—259, 268, 276, 279, 280, 301
Theodorescu, Barbu, 273

Thackeray, W. M., 13—14, 16, 24, 29, 30, 59, 60, 65, 79, 113, 198, 202, 213, 215, 217, 237, 267, 296
Tita, Ștefan, 120, 141
Teodoru, Dimitrie A. (Const. Ramură), 138
Teodoru, G. A., 89
Ternan, Ellen Lawless, 21, 32
Tolstoi, Lev, 15, 41, 65, 135, 204, 208, 223, 234, 250, 251, 265, 272
Torouțiu, I. E., 138
Trollope, Anthony, 13—14, 30, 47
Turgheniev, Ivan, 15, 41, 59, 61, 233, 265
Twain, Mark, 35—36, 49, 79, 266

Ț

Țăranu, Ionel, 120

U

Ullmann, St., 150, 192
Ungern-Stenberg, 41
Unamuno, Miguel de, 127

V

Van Ghent, Dorothy, 253, 277
Vedenski, I., 42
Verzea, Ileana, 52, 133, 210, 272
Vianu, Tudor, 62, 103, 136, 229, 231, 241, 249—250, 275, 276, 278, 299
Vișinescu, Victor, 137
Vladimirescu, Tudor, 239
Vlahuță, Al., 61, 135
Voicu, Lucian, 139
Voinescu, Alice, 112
Voltaire, 45

W

Wagenknecht, Edward, 34, 49, 270
Wain, John, 39
Wall, St., 50
Ward, W. A., 192
Watson, George, 143, 191, 193
Weidlé, Vladimir, 193
Wellek, René, 237, 276
Wells, H. G., 36, 224
Whitman, Walt, 15, 109, 223
Wills, W. H., 134
Wilson, Angus, 36, 49, 238, 275
Wilson, Edmund, 25, 32, 36
Wing, George, 23, 47
Woolf, Virginia, 39, 142, 196, 270

Y

Yamamoto, Tadao, 192

Z

Zabel, Morton Dauwen, 47, 48, 142
Zamfirescu, Duiliu, 271
Zdetovețchi, N., 277
Zilahy, S. P., 147, 192
Zola, Émile, 61, 65, 135, 237, 238
Zub, Al., 136
Zweig, Stefan, 136, 221, 274

CUPRINS

Preliminarii 5

I. Destinul unei opere 13

II. Charles Dickens în cultura românească . . 51

1. Consideraţii generale 51
2. Semnificaţia unor contacte timpurii cu opera dickensiană 56
3. Traduceri 66

a) Scrierile lui Dickens în revistele literare din secolul al XIX-lea 66
b) De la schiţe şi povestiri la romane în volum 86
c) Restituirea operei lui Dickens cititorilor români 102

III. O analiză a traducerilor contemporane . . 143

IV. Exegeza dickensiană in România 194

Consideraţii finale 281

Summary 286
Indice de nume 303

Lector : IORDAN DATCU
Tehnoredactor : ION GHICA

Bun de tipar 15.03.82. Coli ed. 17,26.
Coli tipar 19,75.

Tiparul executat sub comanda
nr. 754 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

10 310/195 314

În seria «CONFLUENŢE» au apărut:

Liviu Petrescu — *Romanul condiţiei umane*
Ion Roman — *Ecouri goetheene în literatura română*
Iosif Cheie-Pantea — *Eminescu şi Leopardi*
Dan Horia Mazilu — *Varlaam şi Ioasaf. Istoria unei cărţi*
Gh. Vlăduţescu — *Filosofia legendelor cosmogonice româneşti*

Lei 14